

Cristina ARIAS VEGAS



La 'bella muerta' en el fin de siglo

Máster Universitario en Literatura Española
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)
Facultad de Filología

Curso Académico 2010-2011
Convocatoria de febrero 2012

Tutora: Dra. Ángela ENA BORDONADA

Fecha de defensa: 23/02/2012
Calificación del Tribunal: SOBRESALIENTE (9,5)

Autorización

La abajo firmante, matriculada en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: *La 'bella muerta' en el fin de siglo*, realizado durante el curso académico 2010-2011 bajo la dirección de la Dra. Ángela Ena Bordonada en el Departamento de Filología Española II (Literatura Española), y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

En Toledo, a 6 de marzo de 2012



Fdo: Cristina Arias Vegas

LA ‘BELLA MUERTA’ EN EL FIN DE SIGLO

Cristina ARIAS VEGAS

RESUMEN

La ‘bella muerta’ es una figura recurrente del arte finisecular, representando una belleza física degenerada que da paso a un estado trascendente. Es, por tanto, símbolo de un tipo de belleza grotesca, sublimada en la fealdad. Desde el romanticismo, la figura irá cobrando mayor importancia y valor simbólico, puesto que refleja fascinación, misterio e, incluso, destrucción, sobre todo desde las variantes de la misma que generan, entre otras influencias, el culto a la muerte o el espiritismo. Analizando distintos ejemplos españoles y foráneos, este estudio se centra en la narrativa breve de diversos escritores y escritoras, mostrando un amplio abanico de tendencias propio de la complejidad y riqueza del arte finisecular, complementándolo con la pintura, debido a la importancia que en dicha época tuvo la interrelación de las distintas artes.

PALABRAS CLAVE: belleza, muerte, pintura, romanticismo, siglo XIX, cuento, fin de siglo, simbolismo, espiritismo, arte.

THE ‘BEAUTIFUL DEATH WOMAN’ AT FIN DE SIÈCLE

Cristina ARIAS VEGAS

SUMMARY

The ‘Beautiful Death Woman’ is a recurrent figure in Fin-de-siècle art, representing a degenerate physical beauty which leads to a transcendental state. It is, therefore, the symbol of a type of grotesque beauty that is sublimated into ugliness. Since Romanticism, this figure has been steadily gaining greater importance and symbolic significance, since it reflects fascination, mystery and even destruction, especially in variants of the same which spawn, among other influences, the cult of death or of spiritualism. By analysing different examples from Spanish and foreign sources, this study focuses on the short stories of various authors, showing a wide range of trends found in the complexity and richness of this fin-de-siècle genre, complementing these with the paintings of the era, given the importance that was placed on the interrelation between the two art-forms in this period.

KEY WORDS: beauty, death, paintings, Romanticism, 19th Century, short story, Fin de siècle, symbolism, spiritualism, art.

*A mis abuelas, M^a Salud Molina y Valentina Gutiérrez
que, con su muerte, dejaron tras de sí todo el rastro de su belleza*

SUMARIO

	<i><u>Página</u></i>
1. Introducción.....	6
2. Precedentes. La ‘bella muerta’ en el siglo XIX. Del romanticismo al simbolismo.....	9
2.1. La ‘bella muerta’ fuera de España.....	9
2.2. La ‘bella muerta’ en España.....	17
3. La ‘bella muerta’ en el fin de siglo.....	32
3.1. El culto a la necrofilia y a la enfermedad.....	32
3.1.1. La enfermedad y la locura en la heroína decadente.....	41
3.1.2. La fragilidad de la mujer niña.....	47
3.1.3. Drogadicción y marginalidad.....	52
3.2. La bella que regresa de la muerte.....	58
3.2.1. “La resucitada” de Emilia Pardo Bazán.....	60
3.2.1. El amor desde el Más Allá. Eternidad y destrucción.....	63
4. Conclusiones.....	73
5. Bibliografía.....	75
5.1. Bibliografía primaria.....	75
5.2. Bibliografía secundaria.....	76
5.3. Índice de ilustraciones.....	81

1. INTRODUCCIÓN

Fue mi afición por la literatura y la pintura lo que me llevó a elegir el tema de la ‘bella muerta’ en el fin de siglo, pues esta figura logró el difícil propósito de representar en una única concepción los misterios de la belleza, el amor y la muerte.

En la época finisecular, la estética de la degeneración había cobrado un importante auge y ya desde el romanticismo, se buscaban claves para expresar la auténtica realidad a través de la unión de lo sublime y lo horrible en el arte, lo cual llevaba a la consideración de que dentro de lo feo y lo terrorífico podía esconderse el germen de lo bello. La crueldad podía ser bella, y el arte, como suma expresión de la belleza, debía expresar, por ende, la crueldad. Y qué mejor modelo que la figura de la bella mujer muerta, silente, serena y pura. Su aparente estatismo y tranquilidad perturbaban el alma del artista de fin de siglo, incapaz de llegar hasta el fondo de su misterio. La ‘bella muerta’, la flor marchita que refleja una belleza física en decadencia, era la musa de lo inefable, del lenguaje de la poesía y la pintura, de la muerte concebida como tránsito hacia lo sublime, del arte puro. En ocasiones, el tema de la ‘bella muerta’ presentaba una serie de variantes que, si bien en muchos casos no llegaban a culminar en la muerte física, sí podían simbolizarla, o expresar la belleza mórbida desde la enfermedad, la marginalidad y la prostitución, así como la virginidad infantil y la locura.

El tema había sido ya tratado por grandes críticos como Ricardo Gullón, Hans Hinterhäuser, Mario Praz, o Lily Litvak, pero, como siempre ocurre con aquellos pioneros que esbozan un tema, quedaba mucho material por buscar y analizar, en relación con la presencia de lo que yo llamo ‘la bella muerta’. Consideré importante fijarme en tres puntos: Primero, hacer un rastreo de los precedentes desde el romanticismo, fuera y dentro de España, atendiendo a unos autores que me parecieron fundamentales en el origen y desarrollo de ‘la bella muerta’, como Goethe, Novalis, Baudelaire, Cadalso, Espronceda o Bécquer. En segundo lugar, me ha interesado, ya dentro de la época finisecular, fijarme no tanto en los autores y obras más conocidos del decadentismo español, como es el caso de Valle-Inclán, sino en las obras de otros autores y autoras menos representativos de la literatura simbolista y decadentista, pero a los que la presencia de la ‘bella muerta’ llega por otros medios no extraños en la rica convivencia de tendencias, estilos y manifestaciones que caracteriza a la literatura del fin de siglo, como la influencia de las doctrinas espiritistas o el fecundo desarrollo de la literatura de terror. De este modo, en mi observación de la ‘bella muerta’ me detengo en autores y autoras tan diversos entre sí, como Emilia Pardo Bazán, José Nogales, Manuel Machado, Carmen de Burgos *Colombine*, Antonio de Hoyos y Vinent, Pío Baroja o Ángeles Vicente.

En la recopilación de materiales decidí dar prioridad al relato breve, que vive un considerable auge en la época finisecular, sobre todo, con las publicaciones en la prensa periódica, las obras misceláneas, los concursos literarios o las colecciones de cuentos. El nuevo estilo periodístico, unido a la prosa poética y preciosista, tomó influencias del mundo científico y del naturalismo para reflejar lo feo dentro de ambientes decadentes, todo ello con concisión y brevedad, lo cual muchas veces propiciaba una mayor intensidad a las historias narradas. Esto llevó a la novela breve y el cuento a convertirse en manifestaciones literarias de moda, cultivadas por buena parte de los más importantes escritores finiseculares. Además, otros géneros muy extendidos en la literatura del momento, como la literatura de terror o la literatura espiritista, se presentaban con mayor frecuencia en el relato breve -novela corta o cuento- que en la novela extensa.

En tercer lugar, he concebido mi trabajo sobre la ‘bella muerta’ a partir de la observación de su presencia y variantes tanto en las manifestaciones literarias como en las artes plásticas, particularmente en la pintura, para poner de relieve la importancia de la interrelación de las artes que utilizaron la imagen de las mujeres frágiles, enfermas y moribundas, haciendo que ambas disciplinas se retroalimentaran. En este sentido, he considerado fundamental la observación de pintores diversos: desde los prerrafaelitas, como Dante Gabriel Rossetti, Arthur Hughes o Charles Aston Collins, hasta los simbolistas nórdicos, como Félicien Rops o Edvard Munch. Esta influencia pictórica se dejó sentir también en España, primero en la línea del romanticismo historicista, y después con la llegada de los pintores simbolistas, como los catalanes Ramón Casas y Santiago Rusiñol, o el cordobés Julio Romero de Torres, presentes en este trabajo.

Por todo ello, he creído conveniente profundizar, por un lado, en las diferentes versiones, ya citadas, de la concepción de la figura femenina en relación con la muerte, que derivan de una visión poliédrica de la *femme fragile* finisecular, a través de breves apartados dedicados al estudio de la enfermedad como imagen de sublimidad estética, la fragilidad de la mujer niña o la presencia de la drogadicción y el personaje de la prostituta o la mujer marginal, que se emparentan simbólicamente con la muerte. Por otro lado, me ha parecido necesario resaltar la importancia de las teorías espiritualistas y ocultistas como inspiración artística, puesto que éstas aportan un enfoque nuevo a los temas del amor y la muerte como realidades trascendentes. Para ello, he basado la información en la bibliografía especializada, que parte de Ricardo Gullón y Mario Méndez Bejarano, hasta llegar a Luis Antonio de Villena y Amelina Correa, pasando por las agudas aportaciones de Lily Litvak; para mejor comprender y analizar los cuentos y obras de arte oportunos en su contexto artístico.

Entre los muchos problemas que he encontrado en la elaboración de este trabajo, uno de los más importantes ha sido, por una parte, la escasez de estudios monográficos sobre el tema central, ‘la bella muerta’, a excepción de la labor de los críticos ya citados; y, por otro lado, la abundancia de materiales (cuentos, novelas breves, poemas, etc.), la mayoría, dispersos en antologías, colecciones, o en la prensa, lo que me ha obligado a hacer un trabajo de búsqueda y cotejo, en bibliotecas, hemerotecas y librerías, para después apoyarme en la bibliografía crítica, considerando las hipótesis de cada autor, y trazar así una línea argumental coherente con respecto al tema. Para ello, he acudido a los fondos de la Biblioteca Nacional de España, revistas especializadas y artículos científicos en papel o en diferentes páginas de la red; así como a catálogos de exposiciones artísticas y museos como el Centro Nacional de Arte Reina Sofía que posee, además, una biblioteca con un extenso catálogo de obras dedicadas a las Bellas Artes. Así pues, la búsqueda de bibliografía ha resultado compleja, como ya he dicho, pues existe una gran variedad de estudios sobre las épocas, obras y autores seleccionados, pero no sobre el tema central de este trabajo.

El hecho de abordar el tema de la pintura a lo largo de todo este estudio, me ha llevado a reproducir obras pictóricas, para la mejor observación y análisis de las mismas dentro de cada uno de los epígrafes de que consta este estudio. Por ello, apporto, al final del trabajo, un índice de ilustraciones para facilitar su búsqueda al lector. La mayor parte proceden de catálogos y obras especializadas, y otras proceden de páginas web oficiales.

En el presente trabajo, como queda explicado, me he centrado en la figura de la ‘bella muerta’ en el fin de siglo, atendiendo a su presencia en algunos relatos breves que pueden ser representativos de su fecundidad en la literatura de la época. Pero este es sólo el primer paso. Mi objetivo a largo plazo es poder presentar una visión panorámica del tema del amor y la muerte en la literatura finisecular, observándolo desde las perspectivas de la figura femenina y la figura masculina y sus diversos tratamientos, que entroncaría, desde una óptica espiritualista, con los *romans de l’au delà* y su variante sobre el ‘matrimonio de almas’. Espero, por tanto, haber cumplido con los propósitos y objetivos planteados al comienzo de este trabajo, que iniciará una investigación que pretendo concluir con una tesis doctoral titulada *El amor más allá de la muerte en la literatura finisecular española*.

Por último, quisiera agradecer a la Doctora Ángela Ena Bordonada su gran esfuerzo y dedicación como directora de este Trabajo Fin de Máster, así como su propuesta del presente tema de investigación.

2. PRECEDENTES: LA ‘BELLA MUERTA’ EN EL SIGLO XIX. DEL ROMANTICISMO AL SIMBOLISMO

2.1. La ‘bella muerta’ fuera de España

Para mejor comprender el sentido y la evolución de un tema como el de la ‘bella muerta’ en el fin de siglo, conviene retrotraerse al romanticismo, donde el tema y su tratamiento son claro germen de las ideas posteriores.

Por lo general, la mayor parte de la crítica consideraba que en el romanticismo existía una dicotomía entre las figuras de la ‘mujer- ángel’¹, que redime al hombre con la pureza de un amor neoplatónico y la ‘mujer- demonio’, que lo arrastra hacia el pecado y la perdición. A tal efecto, se podrían aducir los ejemplos de Margarita en *Fausto*, enloquecida y muerta por el diabólico amor del protagonista y, finalmente, salvadora de su alma; o de Carmen de Merimée, que enamora a José hasta el punto de hacer que éste se convierta en bandolero y asesino. A pesar de que esta diferencia parecía clara y delimitada en el periodo romántico, muchos serán los autores que vuelvan sus ojos hacia lo perverso que el enigma de la mujer entraña, logrando, de forma progresiva, evolucionar hacia las identificaciones paradigmáticas finiseculares de la *femme fragile* y la *femme fatale*. Esteban Tollinchi define el nuevo tipo de mujer frágil como “virginal, sensible, amantísima, salvadora [...], dechado de virtud, destinada a sufrir y vivir por amor, adorada y divinizada a la vez”².

Sin embargo, el análisis de la figura de la ‘mujer-ángel’ romántica parece no tener que ver nada con el de la ‘mujer-demonio’, cuando, en realidad, las dos surgen de una misma concepción estética, presente ya en los primeros románticos europeos. Como muy bien señala Mario Praz, la *belleza medusea* que, paulatinamente, va imperando en el gusto romántico europeo nace de la pura identificación del dolor con el placer, o, por mejor decir, de la “íntima relación entre crueldad y voluptuosidad”³. A este respecto, serán muy diversos los autores que

¹ No se debe confundir el término ‘mujer-ángel’, que utilizo para designar a la mujer pura y angelical que redime al hombre por medio de un amor neoplatónico e idealizado, con la figura del ‘ángel del hogar’, cuyas actividades se desarrollan en el marco del hogar, como hija, esposa y madre. La imagen del ‘ángel del hogar’ parte de un poema del poeta inglés Coventry Patmore, en recuerdo de su primera esposa, publicado en 1854, teniendo rápida difusión en la prensa y narrativa europeas, dirigidas a la mujer, de la segunda mitad del siglo XIX. Véase Ángela Ena Bordonada, “Jaque al ‘ángel del hogar’. Escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”, en María José Porro Herrera (ed.) *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000): III Reunión Científica Internacional*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp. 89-112; y Guadalupe Gómez-Ferrer, “Las limitaciones del Liberalismo en España: El *ángel del hogar*”, en Pablo Fernández Alvadalejo y Margarita Ortega López (eds.), *Antiguo régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, Vol. VIII, Madrid, Alianza, 1995, pp. 515-532.

² Esteban Tollinchi, *Romanticismo y Modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, op. cit., p. 345.

³ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 70.

comiencen a mostrar cada vez más una galería de mujeres enfermizas y melancólicas, etéreas, como reflejo de la belleza ideal y del Eterno Femenino; mientras que otros se sentirán atraídos por el primario magnetismo del horror. En primer lugar, cita Mario Praz el *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe, donde el protagonista descubre a la letal y atrayente Medusa, guiado por Mefistófeles. Asimismo, el propio Goethe será el adalid de la figura de la mujer andrógina⁴ y asexual en su relato *Wilhelm Meister* (1876), donde la bella Mignon servirá de inspiración en la literatura francesa, que a su vez pasará a los relatos hispánicos, como se verá más adelante. Friedrich Hölderlin, por su parte, declaraba en sus poemas que “gracias a la unión de los seres, la muerte desaparece”⁵.

Este nuevo rumbo en el uso y entendimiento de los motivos estéticos no resulta extraño si se piensa en la base de la estética romántica alemana, que se inspira profundamente en las teorías del idealismo trascendental de Kant. Éste toma la experiencia empírica propia como clave para el reconocimiento de la realidad. Por tanto, la necesidad de un ideal dentro de todas las realidades - tanto del bien como del mal-, teniendo como punto de partida la experiencia subjetiva del autor, así como el hecho de que “la vida romántica era una íntima angustia, un morir, un viaje hacia la muerte”⁶, que se deseaba y comprendía cuando el artista llegaba a tomar “conciencia de la esencia de la vida y hacérsela insoportable”⁷, resultaba crucial para el entendimiento de la búsqueda de la belleza trascendente romántica. Desde los últimos años del siglo XVIII y durante los primeros del XIX, la obra de pintores como William Blake o Johan Heinrich Füssli comienza su andadura hacia un fuerte simbolismo marcado por una técnica más bien realista, en cuyos cuadros se representa a mujeres frágiles torturadas por el peso de sus frustraciones (*La pesadilla* 1790-91), o inquietantes dueñas de los inhóspitos y mágicos reinos de la noche (*Hécate*, h. 1795).

⁴En el arte finisecular se encontrarán también ejemplos de figuras en las que la androginia y la asexualidad irán unidas dentro del ideal de la mujer niña pura, angelical y, por tanto, desposeída de rasgos específicos de género. Para más información, véase Jorge Luis Camacho, “El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2001/2002, Vol. XXVI, N° 1-2, pp. 351-360.

⁵Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, 1799, citado en Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Alianza, 2003, p. 98.

⁶Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, op. cit., p. 96.

⁷*Ibidem*, p. 97.



Fig. 1. William Blake, *Hécate*, h. 1795.

Otra importante referencia dentro del tema que nos ocupa es la influencia de las teorías espiritistas, que comienzan a desarrollarse en el siglo XIX. Amelina Correa⁸ explica con claridad el desarrollo y difusión del espiritismo, cuyo auge se produce hacia 1850, proveniente de Estados Unidos, de donde pasa a Inglaterra y, desde allí, al resto de Europa. Ello no obstante, importantes escritores de los primeros años del romanticismo europeo tuvieron contacto con las ideas espiritistas, debido principalmente a su conocimiento de las teorías de Emanuel Swedenborg y el ‘matrimonio de almas’, reflejadas en la obra *Amor conjugialis* (1768)⁹. Además de Swedenborg, Ricardo Gullón resalta el caso de Novalis¹⁰, que en su *Diario íntimo* (1797) relata las experiencias vividas por él mismo tras la muerte de su amada Sophie von Kühn. En este diario, el poeta da clara muestra de una concepción del “amor más allá de la muerte” amparada en una completa fe hacia lo sobrenatural, pues “a su luz [de lo sobrenatural] todo es más bello porque todo está contagiado de eternidad”¹¹.

Dicho esto, se comprende que el siglo XIX viera inaugurada la vertiente temática de la musa espiritualmente pura con los *Himnos a la noche* de Novalis, publicados en 1800. En dicha obra, el poeta alemán llora su impotencia ante la muerte de su amada, cuya tumba visita durante la noche, exaltando esta última como un espacio mítico (“Pero hacia allá me vuelvo,/ a la feliz,

⁸Amelina Correa, “Espiritismo fin de siglo”, prólogo a Amalia Domingo Soler, *Cuentos espiritistas*, selección, prólogo y edición a cargo de Amelina Correa, Madrid, Clan, 2002, pp. 7-19.

⁹Para más información, véase Ricardo Gullón, “Eros y Thánatos en el modernismo”, en *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 155- 178.

¹⁰Pseudónimo de Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg.

¹¹Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 157.

inexpresable/ Noche, toda misterio”¹²), donde el tiempo no existe (“Pero la soberanía de la noche es tiempo,/ la duración del sueño es eterna”¹³). Será dentro de la literatura alemana donde se encuentren importantes muestras de la noche como transgresión, como huída o puerta hacia el mundo de lo inmaterial o lo misterioso, en contraposición al día, “caracterizado por la racionalidad y la conciencia de la realidad y de los límites, y por ello, del paso del tiempo y la muerte”¹⁴. La mujer muerta, idealizada, se transforma en un ente de unidad entre la vida y la muerte, siendo capaz de guiar al poeta por el sendero de la noche y el Más Allá; es decir, de la verdadera vida alejada del falso mundo diurno: la vida eterna: “[...] veía yo las clarísimas facciones de la amada. En sus ojos descansaba la eternidad”¹⁵.

Otro caso destacable sobre la influencia del espiritismo en la obra de importantes artistas decimonónicos sería, en el plano literario, el del escritor Víctor Hugo, que, entre los años 1853 y 1855, organizó sesiones de transmisión del espiritismo en torno a las llamadas “mesas parlantes” junto a su hijo Charles, al parecer dotado de grandes aptitudes mediúnicas¹⁶. El propio Hugo, incluso, expondría ya en su famoso prólogo a *Cromwell* (1827) la idea de que tanto lo sublime como lo grotesco no deben aparecer divididos en la concepción del arte, puesto que ambos, unidos como dos caras de una misma moneda, conforman la esencia de la realidad, y el arte debe concebirlos como conceptos ensamblados, aunque contrarios, dentro de ella¹⁷. Todo ello, por tanto, vendría a reforzar la idea señalada por Praz de que en el arte romántico existía una “solemnidad del parentesco de la Belleza con la muerte”¹⁸, motivo que las imágenes de bellas mujeres muertas en la flor de su juventud representaban con creces.

Como ya se ha señalado anteriormente, la interrelación de las artes resulta crucial durante todo el siglo XIX. Así, comenta Praz que uno de los mejores ejemplos de su *belleza medusea* es un poema de Shelley, que queda impresionado al ver un cuadro que representa a la Medusa mitológica. En este sentido, el romanticismo inglés y francés, representado por Keats o Chateaubriand, responderá al concepto de la belleza triste y ausente- la posterior *femme fragile*-, en la cual la melancolía sería un estado natural, y la muerte un paso hacia la trascendencia derivado de la incomprensión del mundo material, que normalmente se verá tratada como un desengaño amoroso a manos de un hombre cruel, o un “perseguidor” sadiano. En este sentido, el

¹²Novalis, *Himnos a la Noche*, ed. bilingüe de José María Valverde, Barcelona, Icaria, 1985, p. 27.

¹³*Ibidem*, p. 33.

¹⁴Begoña Regueiro, “La noche como transfiguración en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, Edgar Allan Poe y E. T. A. Hoffmann” (en prensa).

¹⁵Novalis, *Himnos a la noche*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶Véase Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷Tomado de Luis Beltrán, “Realismo y modernismo”, conferencia pronunciada en *En los márgenes de la realidad. II Seminario del grupo de investigación UCM Temas y Géneros de la Literatura Española en la Edad de Plata (Grupo de investigación TEGEP)*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 17 y 18 de noviembre de 2011, de próxima publicación (en prensa).

¹⁸Mario Praz, *la carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, *op. cit.*, p. 80.

pensamiento romántico comienza lo que podría llamarse un “torcimiento estético” hacia los rasgos propios de lo terrorífico, que pasan de integrar una faceta más de la belleza, a resultar lo bello en sí: “Lo horrendo, en lugar de una categoría de lo bello, acabó por transformarse en uno de los elementos propios de la belleza”¹⁹. Es decir, se desarrolla lo que podemos denominar la estética de lo feo, unida a la estética del horror que, en ocasiones, puede derivar hacia la estética de lo grotesco.

Las generaciones posteriores de autores, iniciadores del simbolismo, vivieron la culminación del motivo femenino basado en este tipo de belleza, que se expresa con el tópico de la *Nymphe macabre*, que poseía los rasgos de melancolía y languidez de la *femme fragile*; así como generaba la turbación y el magnetismo propios de la *femme fatale*, gracias al poder de lo meduseo y deforme que podían albergar tanto su cuerpo como su alma. En torno a la segunda mitad del siglo XIX, las publicaciones de grandes autores como Baudelaire, Poe, Hoffmann o Maupassant reflejaban el gusto por lo extraño y sobrenatural. En ellas, las fronteras entre lo fantástico y lo psicológico parecen difuminarse, dando lugar a hechos que brotan del interior y la subjetividad del personaje, dejando al espectador en la duda sobre la realidad de lo narrado. En Inglaterra, *El cuervo*²⁰ del americano Poe se publica en 1845, aunque desde 1840 se conocían sus obras en prosa, donde sus “dying women”- baste recordar relatos como “Ligeia” o “La caída de la casa de Usher”- dan una idea de la corrupción creciente del ideal de belleza femenino decimonónico. Baudelaire, por su parte, traduce los relatos del “divino Edgar” en 1856, dándolo a conocer en su país y creando un vínculo de unión con la literatura española. Además, publica su primera edición de *Las flores del mal* en 1857. La versión definitiva, en la que incluye los poemas censurados en ediciones anteriores, verá la luz en 1869. Baudelaire explora el universo femenino desde los parámetros más oscuros de la vida humana, impregnado ya por la idea de voluptuosidad y erotismo propia de su siglo, como se observa en los poemas “Á une mèdeiante rousse” o “Une martyre”. En ambas composiciones, el autor “petrarquiza en torno a lo horrible”²¹, puesto que la joven mendiga llena de harapos inmersa en un entorno hostil, y la bella y pálida mujer apuñalada en sus lujosas y decadentes dependencias muestran, a su vez, el mismo gusto por la imagen femenina que sublima la belleza del mal, o el mal en su estado más bello. Baste, como ejemplo, el famoso “Himno a la belleza”, que paso a reproducir:

¹⁹*Ibidem*, p. 69.

²⁰Véase Dolores Romero, “Sobre pájaros proterbos”, conferencia pronunciada en *En los márgenes de la realidad. II Seminario del grupo de investigación UCM Temas y Géneros de la Literatura Española en la Edad de Plata (Grupo de investigación TEGEP)*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 17 y 18 de noviembre de 2011, de próxima publicación (en prensa).

²¹*Ibidem*, p. 107.

¿Vienes del hondo cielo o del abismo surges,
Belleza? Tu mirada, infernal y divina,
confusamente vierte los favores y el crimen,
y por esto podrías al vino compararte.

En tus ojos contienen la aurora y el ocaso;
cual tormentosa noche tú derramas perfumes;
tus besos son un filtro y un ánfora tu boca
que al niño envalentonan y acobardan al héroe.

¿De negra sima subes o de los astros bajas?
Tus enaguas, cual perro, sigue hadado el destino;
vas al azar sembrando la dicha y los desastres,
y todo lo gobiernas y de nada respondes.

Caminas sobre muertos, Beldad, de los que ríes;
el Horror no es la menos preciada de tus joyas,
y entre tus más queridos dijés, el Homicidio
en tu vientre orgulloso danza amorosamente.

La cegada polilla vuela hacia ti, candela,
crepita, brilla y dice: ¡A esa llama alabemos!
Jadeando el amante sobre su hermosa, el aire
tiene de un moribundo que acaricia su tumba.

¿Que vengas del Infierno o del Cielo, qué importa,
¡Belleza!, ¡Monstruo enorme, ingenuo y espantoso!
Si tus ojos, tu risa, tu pie, me abren la puerta
del Infinito amado que nunca he conocido?

De Satán o de Dios, ¿qué importa? Ángel, Sirena,
¿qué importa, si tú -hada de ojos de terciopelo-
vuelves -ritmo, perfume, luz, ¡oh mi única reina!-
menos horrible el mundo, los instantes más leves?²²

²²Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 141- 143.

Sin embargo, no serán los escritores los únicos atraídos por la nueva belleza maldita. En torno a 1848, se funda en Inglaterra la famosa Hermandad Prerrafaelita²³, cuyos parámetros, si bien en un principio se basaron en la escrupulosa observación de la Naturaleza -en la línea de los grandes paisajistas románticos ingleses- y de las historias y motivos medievales y cristianos cambiarán, ya en los años cincuenta, hacia una de las más icónicas perspectivas de la *femme fragile* como adalid del Eterno Femenino. A pesar de que por esta misma década la *Brotherhood* se había disuelto, volvió a renacer al poco tiempo, bajo el liderazgo indiscutible de Dante Gabriel Rossetti. Así como Baudelaire mostraba sin tapujos a la “Blanche fille aux cheveux roux/ dont la robe par ses trous/ laisse voir la pauvreté/ et la beauté”²⁴, los Prerrafaelitas expresaban el mismo concepto de belleza corrompida en *Encontrada*, obra inconclusa que Rossetti comenzó en torno a 1854. Asimismo, la fragilidad y estatismo de la mujer pura se verá explotada en pinturas como *Pensamientos de convento* (1851) de Charles Aston Collins, *Ecce ancilla Domini* (1850) o *Beata Beatrix* (h. 1870), ambas de Rossetti, que refleja a la amada de Dante en “una especie de trance en el que Beatriz [...] es elevada de repente de la tierra al cielo”²⁵. El mismo Baudelaire tomará el motivo de la Beatriz de Dante en sus *Flores del Mal*, pero para transformarlo en el de una musa cruel y sucia que, en medio de una “troupe obscène” de demonios implacables, “riaît [...] de ma sombre détresse”²⁶. El propio concepto femenino de fatalidad y erotismo mórbido se observará también, ya hacia las últimas décadas del siglo, en la evolución de las obras prerrafaelitas, como *Astarté Siríaca* (1875- 1877) de Rossetti o *Vivien* (1863) de Frederick Sandys. La dama de la luz y la de la sombra comenzaban a avanzar de la mano por el camino de la nueva estética.

²³Sobre la actualidad de la estética prerrafaelita y su influencia en la época finisecular, véase el catálogo de la exposición que, en la redacción de este trabajo, se mantiene en el Musée d’Orsay de París, *Beauté, morale et volupté dans l’Angleterre d’Oscar Wilde*, París, Musée d’Orsay, 2012. Agradezco esta información a la Profesora Ángela Ena Bordonada.

²⁴Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, op. cit., p. 334.

²⁵Andrew Wilton y Robert Upstone, *Age of Rossetti, Burne- Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860- 1910*, London, Tate Gallery Publishing, 1997. Citado en Heather Birchall, *Prerrafaelitas*, Colonia, Taschen, 2010, p. 72. Ver también Julian Treuherz, *Dante Gabriel Rossetti*, London, Thames & Hudson, 2003.

²⁶Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, op. cit., p. 444.



Fig. 2. Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1870.

Uno de los personajes que mejor representa el gusto por lo macabro es, sin duda, la bella Ofelia de *Hamlet*. En este sentido, la figura de la muchacha enloquecida por amor aúna la admiración que por Shakespeare se tuvo a lo largo de todo el siglo XIX²⁷, y la tendencia a representar la belleza que se escondía en el corazón de la crueldad. Dentro de las imágenes de prostitutas, mendigas, o mujeres volátiles y espirituales que poblaban el arte decimonónico, el tema de Ofelia resulta destacado, puesto que la locura será otra vertiente de enfermedad y fragilidad muy del gusto de la época. Así como la famosa Dama de Shalott, la historia de la bella Ofelia en toda su decadencia, muerta y sacrificada en los brazos del río por causa del amor, se muestra ya en pinturas como la de Arthur Hughes en 1852, o la más célebre de John Everett Millais en el mismo año. Anteriormente, el propio Eugène Delacroix -al parecer obsesionado con el tema- lo reproducirá varias veces dentro de su trayectoria, siendo el más conocido su lienzo de 1838. A pesar de que cada autor sirviera a sus propias finalidades estéticas, el tema de la llamada

²⁷A este respecto, las consideraciones de Mario Praz sobre la influencia de los escritores del siglo XVII en el romanticismo y, más concretamente, en la *belleza medusea*, resultan sumamente reveladoras. Para más información, véase Mario Praz. “Los precursores, Tasso, dramaturgos elisabetianos y de la Restauración”, “Los líricos del siglo XVII” y “Significados diversos del tema de la belleza turbia en los escritores del siglo XVII y en los románticos”, en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, op. cit., pp. 81- 102.

por Bram Dijkstra “demente favorita”²⁸ de los artistas de la época, será reproducido *ad nauseam* por centenares de pintores, deslizándose de manera natural hacia el arte finisecular, donde a la musa diabólica y a la angelical habrá que añadir a la más enigmática de todas, que aunaba y gobernaba a las demás con su implacable morbidez, la que escondía en su pálido rostro todas las facetas del misterio de la vida: la musa enferma.



Fig. 3. Arthur Hugues, *Ophelia*, 1852.

2.2. La ‘bella muerta’ en España

Como se ha comprobado anteriormente, la imagen de la mujer decimonónica, bajo el canon aquí comentado, aparece entre dos naturalezas distintas y bien separadas: tanto la ‘mujer-ángel’ como la ‘mujer- demonio’ aparecían en las obras de los diversos autores obedeciendo a uno u otro tópico literario; lo mismo ocurría en otras facetas, como la pintura. Ya hacia la mitad del siglo, éstas barreras se van difuminando, dando paso a la compleja estilización de los motivos femeninos en el arte, que paulatinamente irán mostrando a la mujer como un ser poliédrico en el cual caben todas las facetas que anteriormente se hallaban diferenciadas. La representación de la mujer servirá para simbolizar los nuevos valores estéticos de la *belleza medusea*, así como para transgredir los cánones de belleza vigentes.

Gran parte de la crítica coincide en que el romanticismo en España fue un movimiento tardío²⁹. Las generaciones de románticos españoles buscaban aires de modernización, pero en un

²⁸Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994, p. 46.

²⁹En este sentido, cabe destacar el estudio de Philip W. Silver, *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, op. cit. En él, el autor destaca el movimiento romántico español, más que como tardío, como inexistente, alegando que algunos de sus grandes escritores no son sino “figuras solitarias” (p. 142), motivo

universo distinto del que se vivía en el resto de Europa. La Guerra de Independencia, el Sexenio Absolutista, el Trienio Liberal y los últimos años de la represión de Fernando VII situaron a España en una delicada controversia con respecto a las nuevas tendencias estéticas del resto de Occidente. En aquellos años, sólo los exiliados llegaron a conocer el nuevo pensamiento artístico del momento, los pocos que lograron cultivarlo intentaron difundirlo, pero las fronteras se hallaban cerradas para la entrada del aire de la renovación. Sin embargo, frente a lo que se considera un movimiento tardío, el tema que nos ocupa floreció y resistió en la obra de algunos autores, de los cuales voy a analizar, entre otras consideraciones e importantes influencias, los tres casos más señeros, y que pudieron tener mayor repercusión en la línea del modernismo posterior: Cadalso, Espronceda y Bécquer.

José de Cadalso, al que Russell P. Sebold defiende como primer romántico español, cultivó el tema de la ‘bella muerta’ como hilo conductor de sus famosas *Noches lúgubres* (1789-1790). En dicha obra, Tediato vive de forma amarga la muerte de su amada, a la que pretende desenterrar, llevando su cadáver a su propia casa para así morir con ella, primero acuchillándose, y después prendiendo fuego a la alcoba donde los dos morirán unidos de forma ritual. Para llevar a cabo su misión, requiere la ayuda de Lorenzo, el sepulturero, al que hace, además, confidente de sus frustraciones. Sin embargo, como muy bien señala Sebold, la exhumación del cadáver no llega a consumarse en las tres noches que narra la obra, por lo que se debe pensar o en un texto inconcluso, o en una simple pose romántica, pues “la idea de la muerte, más bien que un elemento de finalidad, es el sostén de una forma de vida psicótica. El tema de la obra es la contemplación del suicidio y su proceso, no el suicidio en sí”³⁰.

Cadalso, marcado por la muerte de María Ignacia Ibáñez en 1771, rectificó la obra, que en su origen estaba dedicada a la muerte de un amigo del autor. Resulta más que destacable el hecho de que ni siquiera sabemos de qué ha muerto la susodicha amada de Tediato, y pocos datos se dan en la obra sobre ella, salvo que es rubia y pálida, en consonancia con el tópico de la mujer idealizada. Por lo tanto, aunque el motivo de la muerte y la *Nymphe macabre* se muestren presentes en la obra maestra de Cadalso, es cierto que resulta más bien un recurso para expresar la postura de desengaño del protagonista ante la vida y ante Dios, no desde el prisma de la contemplación de la belleza perdida, sino “en la angustiada contemplación de su yo”³¹. Como el

por el cual el modernismo surgió con tanta fuerza en España, al no tener un romanticismo anterior en el que apoyarse.

³⁰Russell P. Sebold, “Las *Noches lúgubres*: primera obra romántica europea”, en José de Cadalso, *Cartas marruecas / Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 107.

³¹*Ibidem*, p. 107.

propio Sebold señala, “esa doncella de manos blancas y cabellos de oro no era, en el fondo, sino otro símbolo del desencanto de Tediato consigo mismo y con el mundo”³².

Al parecer, ya desde antes de 1774, fecha de publicación del *Werther* de Goethe, las *Noches lúgubres* gozaron de un importante éxito en España, pasando de mano en mano por copias “de mano ajena”³³ o por la lectura del perdido original de la obra. De esta forma, se dieron casos de inspiración e imitación por parte de otros autores, como Juan Meléndez Valdés (*Tristemio: diálogos lúgubres en la muerte de su padre*, 1774), Gaspar Melchor de Jovellanos (*Epístola de Jovino a Anfriso, escrita desde el Paular*, 1773) o Cándido María Trigueros (*El precipitado*, 1773). Sebold relata anécdotas de la vida real, según las cuales la idea permanente de suicidio y el culto a la muerte serían motivos utilizados hasta la saciedad por los jóvenes autores rebeldes, tal es el caso de Juan Eugenio Hartzenbuch en *Los amantes de Teruel*; o el de Carolina Coronado, que retuvo el cadáver de su esposo en la pared de su casa hasta que ambos cónyuges pudieran celebrar su funeral juntos. El propio Mariano José de Larra, en artículos como *El casarse pronto y mal*; o la parodia de los románticos que realiza Ramón de Mesonero Romanos en su artículo *El Romanticismo y los románticos*, reflejan la gran acogida y fama que tuvo la obra de Cadalso en todo el siglo XIX, llegando incluso a ser alabada por *Azorín*, años después, a tenor de su originalidad.

El culto a la muerte, por tanto, formaba parte de la temática de la literatura del siglo XIX español, y su uso constituía, junto con el ambiente nocturno y los recursos fantásticos, un espacio propicio para que la mujer muerta, etérea y fantasmal se convirtiera en motivo estético recurrente en la obra de muy diversos autores. Un claro ejemplo de esto sería la proliferación de la elegía como subgénero lírico en buena parte de la centuria. Dichos poemas provenían de la tradición neoclásica, pero ya a finales del siglo XVIII, el tratamiento del tema dará paso a las nuevas ideas estéticas sobre la muerte que prevalecen a lo largo de todo el siglo XIX. Tanto Gallego y Frías, en las elegías dedicadas a su esposa muerta, o el Duque de Rivas, con el mismo motivo, serían ejemplos de la difusión de la elegía dedicada sobre todo a mujeres durante el primer romanticismo español, pues, a pesar de que la elegía entroncaba con la tradición anterior, “estas composiciones [...] quizá constituyan a su vez una primera expresión del cambio de actitud ante la muerte y, por tanto, también ante el sentido de la vida”³⁴.

M^a Paz Díez, en su antología sobre la elegía española, muestra muy diversos tipos de composición, como la elegía política y épica -las composiciones de Espronceda sobre el dos de mayo de 1808- o la elegía dedicada a amigos y familiares; sin embargo, en algunos de los

³²*Ibidem*, p. 107.

³³*Ibidem*, p. 82.

³⁴María Paz Díez Taboada, *La elegía romántica española*, Madrid, CSIC, 1977, p. 26.

poemas seleccionados por Díez, se observa una intención de neoplatonismo y expresión de la belleza perdida, como en el caso del padre Juan Arolas y sus tres poemas dedicados a la muerte de Silvia. En cada uno de ellos, el sujeto lírico parece dirigirse a una segunda persona distinta, que hace ver la muerte de la doncella desde puntos de vista diferentes. En los tres casos, sin embargo, los tópicos clásicos del *ubi sunt?* o la descripción de la mujer basada en los rasgos típicos del neoclasicismo son más que patentes:

Yo la vi, la vi cuando rayaba
apenas en su faz blanca y serena
la juvenil aurora:
los días de la edad, que el fuego aviva,
que abrasa el corazón sin consumirlo
y el rostro virginal aviva y pinta
con el matiz purpúreo de la rosa.³⁵

Además de los elementos neoclásicos, en estos poemas se observa ya una descripción tétrica del momento de la muerte de la protagonista, en contraposición con la descripción anterior:

Poco a poco la tez, amable Silvia,
que el fuego juvenil heroseaba,
se demuda, se cae y se marchita:
en lecho dolorido están postrados
inertes ya los miembros
que un punto su reposo no encontraran [...]
entre las sombras del no ser. La muerte
en torno vuela: esgrime su guadaña
sobre el semblante pálido... Sus ojos
se niegan a mirar la luz cansados,
y al quererlos abrir, gime, y se juntan
lentamente sus párpados pesados...³⁶

Existe en los tres poemas una especie de placentera melancolía ante el dolor y un deseo, como en la obra de Cadalso, de la muerte conjunta:

³⁵*Ibidem*, p. 131.

³⁶*Ibidem*, p. 135.

Cuando yo muera, amigos,
y el alma se despida
del consumido cuerpo,
finadas las desdichas:
si compasión merezco,
tomando mis cenizas
ponedlas en la tumba
que encierra a mi querida.³⁷

Así como la queja de la injusticia de tal muerte ante Dios, lo que supone una rebeldía que, curiosamente, constituía una de las aportaciones fundamentales de las *Noches*:

Si con pura fe me amó,
¿por qué así la castigáis?,
¿o por qué nos separáis,
si un dulce amor nos unió?
Si fue delito el amar,
pena igual los dos debemos;
si nos queréis castigar,
la muerte los dos probemos,
y si no la merecemos,
¿por qué se ha de condenar
ella a morir, yo a llorar,
el crimen que no tenemos?³⁸

Pero, sin duda, la más importante elegía hecha a la muerte de una mujer en el siglo XIX es el “Canto a Teresa” de *El Diablo Mundo* (1841) de Espronceda. En dicha obra, los tópicos de la mujer etérea, cuya belleza resulta iluminadora, siendo asimismo un reflejo de lo sublime se muestran de forma patente:

Es el alma que vívida destella
su luz al mundo cuando en él se lanza,
y el mundo con su magia y galanura,
es espejo no más de su hermosura³⁹.

³⁷*Ibidem*, pp. 139-140.

³⁸*Ibidem*, p. 135.

³⁹José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca / El Diablo Mundo*, edición, prólogo y notas de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1980, p. 227.

Además de esto, la descripción que de Teresa realiza Espronceda coincide plenamente con los tópicos neoclásicos vistos más arriba en el caso del padre Juan Arolas:

Aún parece, Teresa, que te veo
aérea como dorada mariposa,
ensueño delicioso del deseo,
sobre tallo gentil temprana rosa,
del amor venturoso devaneo,
angélica, purísima y dichosa,
y oigo tu voz dulcísima, y respiro
tu aliento perfumado en tu suspiro ⁴⁰.

Por otra parte, al margen de las consideraciones básicas sobre el tratamiento del tema desde un punto de vista neoclásico, parecía asumido que el “Canto II” no estaba integrado dentro del conjunto de la obra. Sin embargo, John H. R. Polt destaca las conexiones existentes entre todas las partes de la misma. De esta forma, el “Canto III” posee una estructura irónica con respecto al anterior, que hace al poeta renegar de lo dicho o, por mejor decir, de la manera de expresar su propia frustración. Si bien es cierto que el “Canto a Teresa” es una obra elegíaca en la que, con unos rasgos neoclásicos de inspiración garcilasista, se muestra el dolor por la muerte de una mujer, el “Canto III” comienza con una descripción despectiva del tipo de poesía neoclásica que acaba de ser utilizada con anterioridad. El poeta se está afeitando y ve su cabeza canosa, padece por la juventud que ya no volverá, pero decide vulgarizar o trivializar la situación. Los sonoros cantos vacíos y grandilocuentes no pueden expresar el paso del tiempo o del amor que se pierde, y es mejor ironizar sobre ello, adoptando de nuevo una serie de “poses” románticas que “declare that the poet is suppressing his pain, not venting it”⁴¹, lo cual coincide con la teoría de Díaz según la cual la nueva actitud romántica en la elegía decimonónica consiste, en este caso, en que “el estupor de Espronceda no es ante la muerte de Teresa, sino ante su propio desengaño amoroso”⁴², tal y como ocurre con los poemas de Juan Arolas. Si bien la contemplación de la amada y la recreación de un pasado feliz son parte inmanente del poema neoclásico, poseyendo ecos de las composiciones de Garcilaso⁴³, la actitud que se demuestra en ellos, por medio de la ironía o la trivialización del asunto, conforma una pose romántica distanciada del hecho mismo de la muerte y centrada, más bien, en el propio sufrimiento del

⁴⁰*Ibidem*, pp. 229, 230.

⁴¹John H. R. Polt. *Espronceda's "Canto a Teresa" in its context*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. URL: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/esproncedas-canto-a-teresa-in-its-context-0/html/\(1/12/2011\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/esproncedas-canto-a-teresa-in-its-context-0/html/(1/12/2011)).

⁴²María Paz Díez Taboada, *La elegía romántica española*, op. cit., p. 58.

⁴³Véase H. R. Polt, *Espronceda's "Canto a Teresa" in its context*, op. cit.

poeta. Una vez más, el motivo aparentemente principal se convierte en excusa para contemplar los desengaños del poeta y el famoso *fastidio universal*, que comenzará en el romanticismo pero continuará enquistado en el sentir de los autores del fin de siglo, aunque este sentimiento ya no les pillarán por sorpresa, sino que se vive con resignada asunción y una cierta autocomplacencia y terminará siendo universalmente conocido como *spleen*.

Sin duda, la terrible visión del cadáver de Teresa Mancha en aquel piso bajo de la calle de Santa Isabel, debió de ser un fuerte golpe para Espronceda, pero no fue el famoso “Canto a Teresa” lo único que aquella horrible experiencia fue capaz de inspirar, pues al poco tiempo salía a la luz la leyenda en verso *El estudiante de Salamanca*. A pesar de que el poema posee grandes aportaciones, como la visión satánica y donjuanesca de don Félix de Montemar, la consideración de doña Elvira como “actante romántico” por parte de Benito Varela resulta esclarecedora. Señala Varela que la inclusión del personaje de la mujer ideal, dulce y etérea en la parte segunda de la obra propicia un cambio incluso en los elementos descriptivos de la Naturaleza que la rodea. En dicha descripción, se dejan ver los nuevos tópicos románticos y un claro precedente para los escritores posteriores, amén de una base ideológica y conceptual con respecto a la figura femenina de belleza medusea y degradada. Elvira se presenta como una nínfula o “blanca silfa solitaria”⁴⁴, el pelo suelto, rodeada de un ambiente nocturno, con el arroyo convertido en “fúlgida cinta de plata”⁴⁵ y la luna descrita como una “melancólica [...] pura virgen solitaria”⁴⁶. En este contexto de noche serena idealizada, la dama no es enteramente un ser perfecto, sino una mujer enloquecida a las puertas de la muerte. En este pasaje, la identificación con Ofelia, la decorosa muerta sacrificial por amor, resulta más que evidente:

Y en medio de su dulce desvarío
triste recuerdo el alma le importuna
y al margen va del argentado río,
y allí las flores echa de una en una⁴⁷.

La imagen de la mujer frágil, muerta y loca por culpa de un amor no entregado se expresa aquí en su más clara idea con respecto a las literaturas extranjeras antes mencionadas. Ya su figura deja de ser tanto una excusa como un motivo completo, no sólo estético, sino argumental. Sin embargo, la característica romántica de que la mujer perece a manos del héroe rebelde sigue

⁴⁴José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 2003, p. 66.

⁴⁵*Ibidem*, p. 65.

⁴⁶*Ibidem*, p. 65.

⁴⁷*Ibidem*, p. 70.

patente durante toda esta parte segunda. Robert Marrast⁴⁸ señala que, al margen de las concomitancias existentes entre Elvira y Ofelia, o incluso Margarita, el personaje esproncediano sugiere más amplias connotaciones, debido a su posterior misión como destructora del libertino. Será en la parte cuarta cuando la bella moribunda y loca, la mujer hipersensible y delicada, se transforme en un espíritu, que atrae a don Félix por su misterio y su “gallardo andar”⁴⁹, que la hace flotar, más que caminar sobre el suelo. La figura blanca y espectral de ojos penetrantes, que habla con enigmáticas sentencias, no puede por menos que espolear los sentimientos de aventura y osadía del protagonista. Una vez en la tétrica mansión de los muertos, la que parecía una bella mujer, diabólica y atrayente, se convertirá en un horrible esqueleto que sesga la vida de don Félix, en medio de una boda macabra.

En este pasaje aún no puede reconocerse la identificación y asimilación de lo feo dentro de lo bello, pues la antigua imagen de la ‘mujer- ángel’ romántica se degenera por medio de la estética del terror; sin embargo, no cabe duda de que la obra de Espronceda sentará las bases de los motivos de la literatura posterior, pues la acción de Elvira y el castigo infligido a don Félix, lejos de poseer un carácter moralizador, demuestran el rechazo del poeta por “todo lo que impone límites a la curiosidad intelectual, o trabas a la libertad del espíritu”⁵⁰, además de conceptualizar a la mujer muerta como un ser misterioso que regresa de la muerte para vengar los ultrajes padecidos en vida, rasgo característico de muchos relatos de la época fin de siglo.

Observa Varela precedentes directos de la poesía becqueriana en algunos pasajes de *El estudiante*, en la parte segunda:

Es el susurro del viento
es el murmullo del agua,
no es su voz, no es el sonido
melancólico del harpa⁵¹.

La obra poética de Bécquer se ha presentado durante años desde una óptica más bien despectiva, en la que se veía al autor como un posromántico trasnochado, que defendía los parámetros de un movimiento literario obsoleto, en un momento en el que el realismo había barrido ya todo aquel mundo de idealismo y exaltación.

⁴⁸A pesar de que resulta erróneo definir la poesía de Espronceda como “simbolista”, la idea de Marrast, en la que los personajes adquieren un carácter titánico propio del romanticismo europeo, simbolizando las grandes aspiraciones y frustraciones del ser humano -lo cual no debe llevarnos a engaño con respecto al término “simbólico”- resulta sumamente interesante. Véase Robert Marrast, “La dimensión simbólica de Elvira y de don Félix de Montemar” en *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989, pp. 624-628.

⁴⁹José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, op. cit., p. 119.

⁵⁰José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca / El Diablo Mundo*, op. cit., p. 62.

⁵¹José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, op. cit., p. 67.

Sin embargo, en muy pocas ocasiones se nos había hablado de la concepción poética real del autor. En las últimas décadas, Bécquer comienza a ser visto como auténtico iniciador de la modernidad en España, en la línea de los grandes autores europeos que anuncian el simbolismo, en próxima relación con el decadentismo, grupo en el que se inscribirían nombres como Poe o Baudelaire⁵². En su obra, se percibe una serie de rasgos que serán imitados o continuados por los poetas posteriores. Figuras como Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez son buenos ejemplos de ello.

Dentro de la obra de Bécquer, considero importante para abordar el tema de la concepción de la mujer frágil dentro de la estética decimonónica, la visión que el autor ofrece de su poética en las *Cartas literarias a una mujer*, publicadas en *El Contemporáneo* entre 1860 y 1861.

En primer lugar, lo que llama la atención de dichas cartas es la progresión que utiliza Bécquer para explicar la razón de su sentir poético. En la primera de ellas, hará referencia a la mujer como foco principal, sujeto y objeto a un tiempo, de la poesía. Es más, la mujer es la propia poesía, pues está en su naturaleza el sentir continuo, la pasión inconsciente con la que el alma de la mujer vive y que sólo el poeta llega a comprender. Se establece de este modo entre poeta y mujer una relación de mutua comprensión presupuesta basada en la experiencia de uno y otra. En la segunda carta, Bécquer va un paso más allá, hablando del amor, que define como ley suprema y motor del mundo, único sentimiento que se hace inexplicable a los ojos de la razón, y del cual surgen todas las demás emociones humanas. Finalmente, las últimas cartas hablarán del amor humano como reflejo del amor de Dios, dando pie a una clara justificación mística que pretende reflejar como esencia de la poesía y del papel del poeta en el mundo.

Es decir, el amor de Dios es el polo hacia el cual todas las criaturas de la creación miran. Sin embargo, existen otros medios de acercarse a ese amor supremo: un amor-reflejo que vive perenne en el alma de la mujer, y que el hombre debe descubrir a través de ella. Será en ese preciso momento, cuando el hombre descubra el amor de Dios a través de la mujer, cuando se distinguirá al poeta del hombre ordinario. El poeta es un ser espiritualmente superior, que vive el amor como una revelación mística; en ese instante, siente la necesidad de expresar lo sentido, pero también la impotencia de su incapacidad para hacerlo correctamente. Para ello, Bécquer utilizará como ejemplo el amor identificado con el Sol y con la luz, que da una idea neoplatónica

⁵²Sobre la influencia de Bécquer en la modernidad existe una amplia bibliografía. Véase, entre otros, Russell P. Sebold, "Las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda", en Leonardo Romero Tobar (coord.), *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 255-273 y Mario A. Blanc, *Las Rimas de Bécquer: su modernidad*, Madrid, Pliegos, 1997. Sobre el simbolismo en Bécquer, véase, entre otros, Félix Bello Vázquez, *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*, Madrid, Fundamentos, 2005 y Efraín Erasmo Garza, *Las leyendas de Bécquer y su aproximación al simbolismo francés*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2006.

de la poética becqueriana. El amor, iluminador y revelador a un tiempo, es inefable, no puede ser explicado porque se trata de un misterio casi místico, sólo con su experiencia puede comprenderse, y sólo el poeta, más sensible que el resto de hombres, puede entenderlo plenamente en su experiencia. Se apodera de él entonces la inspiración, el genio creador que lo obliga a convertirse en sacerdote transmisor de ese conocimiento oculto; pero, al ser hombre, su capacidad poética se ve estrechamente limitada.

Dice el propio Bécquer en sus cartas que cuando siente no puede escribir, debe recordar lo sentido para recrearlo después en el poema, pues es tan misterioso e inexplicable lo que siente que debe pasar por fuerza por un filtro racional, esto dará pie a la consideración de que sus poemas pueden resultar artificiales a ojos del lector, “pero ¿qué quieres? No siempre la verdad es lo más sublime”⁵³. Otro importante filtro que encadena y depaupera la emoción pura serían las tres palabras que el poeta escribe con exclamaciones despectivas: “palabras”, “orden” y “definiciones”. El lenguaje se considera demasiado vulgar para expresar el sentimiento sublime, pero sin embargo, no puede hacerse de otro modo, como tampoco podrá explicarse el amor por medio de otro género que no sea la poesía, única vía que permite “balbucear” o “esbozar” la idea del sentimiento supremo. Para ejemplificar esto, Bécquer aludirá a su faceta de pintor, relatando una historia sobre un viaje a Toledo, donde decide dibujar el claustro del monasterio de San Juan de los Reyes casi al anochecer. La descripción que ofrece es claramente sensorial, pero la resulta de todo ello es un breve y torpe dibujo, que nos sirve para hacernos una pálida idea de la realidad vivida, remarcando el paso de la verbosidad descriptiva a la llamada “poética del silencio”, pues el lenguaje es imperfecto e intentar definir con demasiadas palabras supone perderse el concepto último de las cosas. Esto y sólo esto es, al fin, la poesía: un boceto que expresa pálidamente la realidad de una emoción que sólo puede comprenderse en su totalidad siendo experimentada; un fruto imperfecto de lo sublime, que sólo aspira a que el lector capte la idea y la sensación de cada vivencia. La única criatura capaz de comprenderlo sería la mujer, que, al ser puro sentimiento y pura sensación, comparte el sentido de la poesía con su propia existencia. Al no ser considerada un ser racional, le es dificultoso pasar por el trámite racional que implica la escritura del poema; pero puede inspirarlo y sentirlo dentro de sí, al igual que siente la poesía como concepto, el amor y la idea de Dios.

Como puede deducirse de lo anterior, la poesía de Bécquer es una clara precursora de la modernidad, utilizando conceptos místicos, neoplatónicos, sensoriales y formales que tienen, en parte, su raíz en el romanticismo, pero que sufren en su poesía una evolución y punto de partida

⁵³Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas: cartas, ensayos y narraciones*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995, p. 99.

hacia las nuevas corrientes modernas del decadentismo y el simbolismo. En la época de fin de siglo, el concepto de la mujer equiparada al resto de inspiraciones y objetos artísticos será un motivo recurrente, así como la idea de la fragilidad neoplatónica que el poeta reflejó tanto en su obra en verso como en sus leyendas. Baste para ello recordar la famosa “Rima XI”:

-Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansia de goces mi alma está llena,
¿A mí me buscas?

-No es a ti, no.

-Mi frente es pálida, mis trenzas de oro,
puedo entregarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro,
¿A mí me llamas?

-No, no es a ti.

-Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz.
Soy incorpórea, soy intangible,
no puedo amarte.

- ¡Oh ven, ven tú!⁵⁴

La mujer idealizada y espiritual, en la que prima la actitud misteriosa y etérea, será, por tanto, el eje de la concepción femenina de la mayor parte de las composiciones de Gustavo Adolfo Bécquer. Si ya en su poética dejaba claro el escritor cuál era su idea con respecto a la mujer dentro del proceso de creación literaria; las protagonistas de sus leyendas y relatos serán un buen ejemplo de la actitud romántica que, por medio del motivo femenino, expresaba los sentimientos de *fastidio universal* o frustración del poeta ante la realidad. En *El beso*, *Las tres fechas* o *El rayo de Luna*, se muestra a tres protagonistas masculinos de extremos sentimientos, que se sienten atraídos por realidades femeninas inalcanzables, como son una estatua de mármol, una joven que se convierte en monja y muere y un rayo de luna; preferibles por su cercanía hacia la idealidad que no es posible encontrar en las mujeres corrientes. El ejemplo más directo sería el del relato *Los maniqués*⁵⁵, en donde el autor explica el proceso de creación de personajes femeninos ideales por medio de la imaginación, tomando como referencia un elemento físico -la estatua, el rostro de la joven visto de manera fortuita-, del que parte toda una amalgama de

⁵⁴*Ibidem*, p. 103.

⁵⁵Relato incluido en Gustavo Adolfo Bécquer, *Obras completas*, edición y notas de J. Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004. Agradezco a Begoña Regueiro la información sobre el relieve de este relato en relación con el tema tratado.

suposiciones que crean el referente espiritual y etéreo, reflejo inequívoco de los anhelos del varón: “El alma, cuando recuerda y cuando espera, lo reviste todo con el color de sus simpatías, con el traje de su creación”⁵⁶. El choque de lo imaginado con la realidad crea, pues, un conflicto, ante el cual el poeta siente sobre sí todo el peso de la frustración: “En el recuerdo y la esperanza no puede surgir de pronto la horrorosa desnudez del maniquí encantado”⁵⁷. Por tanto, mientras la figura femenina se presente como misteriosa e inasible, el poeta seguirá creyendo en ella, aceptándola dentro de sus quimeras y fabulaciones, de las que, obviamente, la mujer real no forma parte en absoluto. En el momento en que la mujer-maniquí se mueva o hable, todo el revestimiento de virtudes imaginarias caerá al suelo, mostrando una espeluznante visión, comparable a la del horrible esqueleto de Elvira al desprenderse de sus blancos velos delante del aterrorizado don Félix.

De nuevo, la línea entre el ángel y el monstruo se delimitaba con precisión, dando como punto de referencia a la mujer frágil, que el Romanticismo había difundido, al menos en el arte y la literatura, lo cual determinó su paso por el fin de siglo transmutada, más allá del ideal estético, en símbolo de subversión y provocación.



Fig. 4. Gustavo Adolfo Bécquer, *El poeta y las musas (autorretrato)*, 1860.

⁵⁶Gustavo Adolfo Bécquer, *Los maniqués*, citado en Begoña Regueiro, *La poética del Segundo Romanticismo español*, op. cit., p. 449.

⁵⁷*Ibidem*, p. 449.

Al contrario de lo que se pudiera pensar⁵⁸, la segunda mitad del siglo XIX supuso un cambio sustancial con respecto al supuesto “retraso” que padecía el arte español frente al europeo. Entroncando con el tema del espiritismo, cuya influencia en el arte ha quedado patente con anterioridad, Ricardo Gullón explica que “el Espiritismo no llega a España hasta mediados del siglo XIX”⁵⁹. En 1855, se funda la *Sociedad espiritista de Cádiz* y se publica el primer libro sobre el tema: *Luz y verdad del espiritualismo. Opúsculo sobre la exposición verdadera del fenómeno, causas que lo producen, presencia de los espíritus y su misión*, cuya tirada al completo es quemada en un auto de fe. En 1861, las obras de Allan Kardec⁶⁰ serán asimismo pasto de las llamas. En ese mismo año, se funda una nueva sociedad espiritista en Sevilla, que terminará pasando a Madrid, donde se publica el periódico *La luz del porvenir*, dirigido por Amalia Domingo Soler, “la única escritora espiritista de algún mérito”⁶¹, como señala Mario Méndez Bejarano. A tenor de esto, explica Gullón la existencia de toda una literatura espiritista, gracias a la obra de artistas como Antonio Hurtado, así como novelas y poemas, aunque “casi todo ello puede darse por perdido”⁶².

En el mismo sentido unitario entre las distintas artes decimonónicas, que venimos observando, la influencia del espiritismo y el uso de la figura de la mujer etérea e idealizada aportaron nuevos puntos de vista al arte romántico español. A este respecto, la labor pictórica muestra abundantes ejemplos. Sin haber llegado a las conclusiones e influencias de los prerrafaelitas -que no dejarían sentir su huella en el resto de Europa hasta los años ochenta-, los pintores españoles de la segunda mitad del siglo XIX optaron, desde los primeros impulsos de la pintura romántica e historicista, por presentar en sus obras la imagen de mujeres frágiles y sacrificadas en aras de la preservación de su pureza, o castigadas por los estragos del amor, recurriendo con frecuencia a personajes mitológicos o literarios, representando explícitas imágenes de mujeres sufrientes o a punto de fallecer. El principal de ellos, Eduardo Rosales, presentaba un estilo aún romántico en su famoso *Testamento de Isabel la Católica* (1864), aunque dará un modesto pero importante giro hacia la modernidad en la criticada *Muerte de*

⁵⁸He de referirme de nuevo al estudio de Philip W. Silver, en cuyo capítulo “Lo sublime en Bécquer: prosa y poesía”, en *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, op. cit., pp. 113-133, declara que “los críticos han errado en la interpretación de su originalidad [la de Bécquer] pues, sobre todo en su prosa, no encontramos ni a un poeta altorromántico ni a un poeta protosimbolista” (p.113). Sin embargo, sus consideraciones posteriores con respecto a la belleza femenina en el análisis de las *Cartas literarias* coinciden con los novedosos rasgos que perdurarán en el arte finisecular, a pesar de que se encuentre en ellos la huella de autores como Lista.

⁵⁹Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 135.

⁶⁰Allan Kardec, pseudónimo del pedagogo francés Hippolyte León Denizard (1804-1864), fue impulsor y teorizador del espiritismo y autor de *Le livre des esprits* (1857), que tuvo gran difusión.

⁶¹Mario Méndez Bejarano, *Historia de la filosofía en España*, citado en Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 136. Para más información sobre Amalia Domingo, véase igualmente, Amelina Correa, “Historia de una heterodoxa” en Amalia Domingo Soler, *Cuentos espiritistas*, op. cit., pp. 21-44.

⁶²Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 136.

Lucrecia (1871), donde la oscuridad y la sensación etérea de las figuras a medio hacer tratan de provocar impresiones directas sobre el espectador⁶³. En el caso de *Las hijas del Cid* de Ignacio Pinazo (1879), la composición se centra en la escena de la violación y tortura que sufren doña Elvira y doña Sol en el robledal de Corpes, quedando al descubierto sus cuerpos semidesnudos en posturas tortuosas. En 1884, Antonio Muñoz Degrain pinta *Los amantes de Teruel*, donde se observa la figura femenina en primer término, recostada sobre el ataúd de su amado. La disposición teatral de las figuras del lienzo y el cirio tirado por el suelo de la escena confieren aún un aire alejado de las tendencias europeas que ya se desarrollaban con creces en Francia o Inglaterra, marcadas directamente por el simbolismo de los prerrafaelitas, el grupo de los Rosacruces en Bélgica, el de los *Nabis* en Francia, o la Secesión vienesa.



Fig. 5. Eduardo Rosales, *La muerte de Lucrecia*, 1871.

⁶³Para más información sobre la evolución en la pintura de Rosales, véase Francisco Calvo Serraller, “Eduardo Rosales, pintor de transición”, en *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1890-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 45-57.



Fig. 6. Ignacio Pinazo, *Las hijas del Cid*, 1879.

Como he intentado demostrar hasta aquí, la imagen de la ‘bella muerta’ había sido utilizada por los poetas del romanticismo español, llegando, en el caso de Bécquer, a convertirse en un poderoso motivo estético, representativo de toda su producción literaria, dando un cualitativo salto fuera de la poesía y la pintura, por medio del lenguaje poético que se desarrollaba en la prosa de sus leyendas. La influencia del espiritismo y la imaginería de las moribundas en pintura suponen un camino trazado hacia las imágenes finiseculares, en las que la fragilidad femenina se muestra en sus múltiples facetas, desde la enfermedad y la histeria hasta la muerte prematura, dotando a los personajes femeninos moribundos del halo de misterio, perturbación y tabú estético y erótico que marcará el arte simbolista y decadentista posteriores.

3. LA ‘BELLA MUERTA’ EN EL FIN DE SIGLO

3.1. El culto a la necrofilia y a la enfermedad

Como ya se ha comentado más arriba, el romanticismo supuso un cambio estético dentro del cual la *belleza medusea* y transgresora proporcionó un camino a seguir dentro de la estética de la degeneración característica del decadentismo. La idea de lo grotesco, que mezclaba el gusto por la belleza degenerada y el refinamiento formal propio del parnasianismo y el simbolismo⁶⁴, se unió a “la sensibilidad irritada y *blasé*”⁶⁵ que “condimentaba el placer con el sufrimiento”⁶⁶. En palabras de Lily Litvak, “los románticos legaron al fin de siglo la simbiosis entre crueldad y deseo; entre placer y dolor”⁶⁷.

Por otra parte, es en esta época finisecular cuando se produce lo que Erika Bornay denomina “panfeminización del arte”⁶⁸, es decir, la inclusión de la figura femenina en todas las facetas artísticas pues, como señala Litvak, “la mujer es utilizada como uno de los símbolos más importantes; encarna la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo”⁶⁹. La mujer era representada como referente de pureza y erotismo insertado, sobre todo, en las figuras arquetípicas de la *femme fragile* y la *femme fatale*. Dentro del tema que nos ocupa, las imágenes de la ‘bella muerta’ representaban una nueva concepción estética del tema de la muerte en sí, que, según Georges Bataille⁷⁰, tenía un sentido de destrucción y putrefacción, asociada al horror, y otro de regeneración y punto de partida hacia el misterio de la vida.

El modernismo, por tanto, buscaba, en palabras de Juan Ramón Jiménez, “el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa”⁷¹, dando como resultado “un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza”⁷². Así, el arte finisecular se nutre de una amplia galería de obras que, buscando lo sublime dentro de lo horrendo como transgresión de los cánones de estética neoclásica, “logran la indisoluble unión entre lo bello y lo terrible”⁷³, presente en el uso y tratamiento de los temas necrofílicos, cuyo

⁶⁴Véase John W. Kronik, “Influencias francesas en la génesis del modernismo: Parnaso y simbolismo”, en Guillermo Carnero Arbat (coord.), *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo español e hispanoamericano* (Córdoba, 1985), Diputación de Córdoba, 1987, pp. 35-52.

⁶⁵Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, p.102.

⁶⁶*Ibidem*, p. 102.

⁶⁷*Ibidem*, p. 125.

⁶⁸Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2010.

⁶⁹Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 3.

⁷⁰Georges Bataille, *L’Erotisme*, citado en Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 108.

⁷¹Juan Ramón Jiménez, entrevista en el diario *La Voz*, 1935, citado en Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 31. Señala Gullón, asimismo, que el término “burguesa” debe entenderse con las acepciones de “vulgar” y “trivial”, actitudes que esta misma búsqueda de la belleza rechazaba.

⁷²*Ibidem*, p. 31.

⁷³*Ibidem*, p. 101.

paso hacia la nueva estética resume Gullón a la perfección: “El romántico alienta en la entraña, mientras que la superficie se moderniza”⁷⁴.

Los caminos por los que transitaba la *femme fragile* se veían abocados irremisiblemente hacia la muerte. Las descripciones o situaciones en que una protagonista femenina moría se habían explorado intensamente durante todo el romanticismo. Por otra parte, las explicaciones de tipo forense que se daban en los relatos realistas y naturalistas dejaron también su semilla en el posterior arte finisecular, que enmarcaba estos temas macabros dentro de un halo de idealidad: “Por medio de ellas [las aberraciones] se coquetea con la libertad total, y, paradójicamente, hacen admitir la posibilidad del idealismo”⁷⁵. El motivo de la ‘bella muerta’ idealizada, tratado con preciosismo verbal y fascinación estética, se observa en relatos de corte simbolista, como “El cantor del Más Allá” de Manuel Machado, citado y analizado por Gullón⁷⁶. A pesar de que éste ofrece una visión del cuento como parábola estética, según la cual la historia hace comprender que el verdadero arte de los poetas es imposible en este mundo y forma parte de una esfera superior, completamente alejada de la vida material, los recursos que Machado emplea en dicha parábola son paradigmáticos dentro de la estética de la necrofilia.

“El cantor del Más Allá” narra la historia de la joven princesa Rosa Blanca, que “se iba muriendo también envenenada por la melancolía de la tarde y por un secreto que nadie podía adivinar en la corte, y ella misma no sospechaba siquiera”⁷⁷. El léxico empleado en las descripciones dice mucho sobre el inminente final de la protagonista, ya que, por ejemplo, sus ojos son descritos como “dos soles moribundos”⁷⁸. En la corte, en un ambiente festivo que Gullón relaciona con la *Sonatina* de Darío, aparece un trovador, al que la joven reconoce “como de un sueño”⁷⁹. Por la noche, el trovador, símbolo de la muerte, se aparece ante la princesa, y ésta le pide que le enseñe sus canciones, pero él responde que su música no pertenece al mundo real. Rosa Blanca, sin dudarlo, le ruega a la muerte que la lleve consigo, y con su beso, la bella joven de cabellos dorados y ojos azules se pierde en el atardecer como “un blanco y esfumado perfil de princesa medioeval”⁸⁰.

Llama la atención en este relato el hecho de que la protagonista se entregue voluntariamente a los brazos de la muerte. Existían ya en la literatura decimonónica múltiples ejemplos de bellas protagonistas muertas -por citar algunas de las más conocidas, y atendiendo sólo a la literatura española, recuérdese la Elvira de Espronceda, la Fortunata de Galdós, la

⁷⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁷⁵ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 85.

⁷⁶ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., pp. 187-188.

⁷⁷ Manuel Machado, *Cuentos completos*, op. cit., p. 135.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 135.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 137.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 138.

Jesusa de Pardo Bazán, etc.-, normalmente por causa del amor o de los celos. Pero será en el fin de siglo cuando se produzca el verdadero auge de la heroína convertida en la ‘bella muerta’. No entro aquí en la riqueza de variantes que este tema desarrolla en la literatura finisecular del simbolismo y decadentismo español, teniendo como máximas representaciones las *Sonatas* de Valle-Inclán, en cuyas cuatro novelas se registran los modelos más bellos de heroínas construidas bajo diversos contenidos siempre relacionados con la muerte y el erotismo. Ricardo Gullón dedica amplia atención, como ya he comentado, a la presencia abundante de la ‘bella muerta’, en su diversidad temática, en una larga nómina de autores españoles e hispanoamericanos del fin de siglo, como Gutiérrez Nájera, Leopoldo Lugones, Clemente Palma, Rafael Cansinos Assens, Froilán Turcios, Horacio Quiroga o José Martí⁸¹, entre otros.

No quiero olvidar, pues es digno de mención, el tratamiento que, según el canon de modelo femenino impuesto por la melancolía y la languidez, aparece en la obra de algunas escritoras, en un momento en el que la mujer está comenzando el camino en la reivindicación y logro de un espacio en la sociedad. Más adelante trataré de autoras tan diversas como Emilia Pardo Bazán y Ángeles Vicente, pero quiero detenerme aquí en Carmen de Burgos, *Colombine*, que publica su libro de relatos *Cuentos de Colombine* en 1908, aparecidos previamente en la prensa. Muchas de sus historias plantean temas transgresores como el adulterio, el amante y el amor alejado del concepto tradicional del matrimonio⁸².

Una de las más hermosas y trágicas historias de *Cuentos de Colombine* es, sin duda, “El último deseo”, donde aparece el tema de la ‘bella muerta’, presentándolo con intencionalidad de crítica social. Julia y Rafael son amantes, a pesar de que él está casado, hace ya tiempo que abandonó a su esposa y siente vivir, al lado de Julia, “la caricia del verdadero amor”⁸³. La pareja decide viajar y su relación se convierte en “un paseo triunfal por toda Europa”⁸⁴. Ambos viven felices, “en un supremo olvido del pasado, el presente y el porvenir”⁸⁵, hasta que Rafael opta por regresar a Londres, donde había vivido desterrado de Italia a causa de sus ideas políticas. Durante su estancia en la capital europea, Rafael, lejos de disfrutar de su nueva vida con su amante, rememora, con “puerilidades de muchacho”⁸⁶, las penurias por las que hubo de pasar, obsesionándose con el recuerdo de su único hijo, fruto de su matrimonio y fallecido por culpa de

⁸¹ Véase Ricardo Gullón, “Eros y Thánatos en el modernismo” y “Variaciones del delirio”, en *Direcciones del modernismo*, op. cit., pp. 155-205.

⁸² Para más información sobre la transgresión de los códigos literarios decimonónicos por parte de las escritoras finiseculares, véase Ángela Ena Bordonada, “Jaque al ‘ángel del hogar’: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”, en M^a José Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000): III Reunión Científica Internacional*, op. cit.

⁸³ Carmen de Burgos, *Cuentos de Colombine*, Valencia, F. Sempere y Cía. Editores, 1908, p. 123.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 126.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 126.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 127.

la miseria que padeció en aquellos años. Vagando por las calles y aferrándose a la memoria del pequeño, Rafael no percibe los crecientes sentimientos de inferioridad de Julia, que se avergüenza de su condición de amante en un momento de opulencia de su adorado: “Nadie le preguntó por la esposa, pero todos miraban a Julia; sin duda su aspecto arrogante y sus vestidos lujosos contrastaban con la figura sencilla de la mujercita modesta, cuyo recuerdo estaba en aquel momento allí tan vivo. Julia sintió vergüenza por vez primera”⁸⁷. La joven, casi sin percibirlo, comienza a sentir celos de la imagen, idealizada por ella misma, de la esposa de Rafael, y sufre ante las nostalgias de éste: “Había en todo aquello una nube que pesaba en su alma como losa de plomo”⁸⁸. Por agradar a su amante, Julia decide acompañarlo a buscar la tumba de su hijo muerto. Al encontrarla, comienza a sentir un indescriptible dolor, nacido de un asfixiante sentimiento de frustración maternal. Rafael intenta consolarla de sus temores, sugiriendo que ese hijo muerto es en realidad de ambos, pues se trata de un recuerdo compartido por los dos, ante el cual ella puede servirle de consuelo y ayuda. Esto parece reconfortar a Julia, que vuelve a su casa decidida a disfrutar de su vida y olvidar sus obsesiones: “¡qué tontería sentir celos de un pasado muerto! Era feliz y no debía la imaginación venir a entenebrececer su dicha”⁸⁹. Sin embargo, el vestido que elige para arreglarse, y que casualmente es el favorito de Rafael, es de color celeste y blanco, combinación que se asociaba -sobre todo en pintura- a la pureza de la Virgen María. Un elemento aparentemente insignificante viene a trastocar el carácter decidido de Julia: cae al suelo un ramillete de flores recogidas por ella en la tumba del hijo de Rafael: “pensó de nuevo en la mujercita dulce y buena, abandonada a sus dolores ¡Si ella tuviese esas flores no las tiraría entre los atavíos del placer! ¡Pobre mujer!”⁹⁰. En ese momento, la protagonista comienza una reflexión de ideas contrapuestas: desea redimirse por ser una mala mujer que ha separado a una pareja, haciendo que la legítima esposa sufra en soledad; por contra, no puede abandonar sus ideas liberales sobre el amor verdadero por encima de rituales y papeles burocráticos: “Se había impuesto siempre en su pensamiento la moral no codificada, superior á la moral del vulgo, sujeta á leyes ¡Esa moral no es para espíritus libres!”⁹¹.

De entre estas dos ideas, la de que Julia está suplantando un papel que no le corresponde se hace más fuerte, y decide suicidarse, para liberar a su amante y así conseguir un lugar respetable en su corazón: “Quiero morir hermosa y amada, porque te amo”⁹². De esta forma, ataviada con sus mejores galas, Julia cumple el injusto final descrito por Dijkstra, en el cual, el

⁸⁷*Ibidem*, p. 130.

⁸⁸*Ibidem*, p. 127.

⁸⁹*Ibidem*, p. 138.

⁹⁰*Ibidem*, p. 139.

⁹¹*Ibidem*, p. 140.

⁹²*Ibidem*, p. 144.

“poder de la muerte la transforma [a la mujer] instantáneamente, de una pecadora atrapada en las profundidades del vicio, en la auténtica mujer de sus “limpios” sueños [del varón] [comillas en el original]”⁹³. La imagen de la ‘bella muerta’ se refuerza, en este caso, con la descripción de Julia en el momento de escribir su nota de suicidio, que coincide plenamente con las imágenes de las heroínas del arte decadentista, que se observarán en otros relatos finiseculares, como “La argolla” de Antonio de Hoyos y Vinent, comentado más adelante:

Vértigo, neurastenia, genialidad o locura sublime, algo raro la agitó y levantó su espíritu hasta el sacrificio; no pensó en sí misma, no pensó en Rafael; tal vez en nada... Presa de agitación, impulsiva, obrando como un autómatas, como un hipnotizado, como una sonámbula, se acercó al pupitre y escribió⁹⁴.

Esta descripción, lejos de provocar un sentimiento de erótica idealidad, representa la lástima por un personaje que se autodestruye de forma injusta, justificando su acción por medio de una ideología contraria a sus sentimientos, lo cual contribuye, sin duda, a resaltar el carácter crítico del relato, que utiliza lo puramente estético para subvertirlo en forma de reivindicación social. Dicha idea de reivindicación se da durante toda la historia, sobre todo en forma de digresión, en la que Carmen de Burgos, mujer adelantada en su tiempo, trata de hacer al lector partícipe de sus inquietudes. Tal sería el pasaje de la visita al cementerio, en el que la autora plasma una visión espiritual y trascendente de la muerte, teorizando sobre el poco valor de la riqueza terrenal después de la misma, al describir la pomposidad de algunas tumbas pertenecientes a personas ricas:

Y era de ver el lujo con que se rodeaban, el cuidado con que habían esculpido encajes de piedra y relieves en torno de sus sarcófagos; las estatuas costosas y sin arte; todos los esfuerzos para perpetuar un nombre obscuro, sin pensar que *para vivir después de muerto* hace falta dejar á la posteridad algo más que un mausoleo lleno de ceniza⁹⁵[cursivas en el original].

Como he intentado demostrar hasta aquí, la fascinación de la degeneración había transformado a ésta en belleza, y los artistas finiseculares habían logrado reelaborar un tema recurrente del idealismo novecentista hasta hacerlo pasar por un símbolo de su mundo y sus aspiraciones espirituales y transgresoras. Con respecto a las artes plásticas, la pintura simbolista española iba a suponer un punto de inflexión dentro del tratamiento del tema que, al margen de

⁹³Bram Dijkstra. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, op. cit., p. 35.

⁹⁴Carmen de Burgos, *Cuentos de Colombine*, op. cit., p. 143.

⁹⁵*Ibidem*, p. 133.

la pintura catalana, que se desarrollará plenamente europeizada ya a finales del siglo XIX⁹⁶, va introduciendo paulatinamente nuevos modelos a seguir, aunque aún con una técnica heredada del romanticismo historicista.

En este sentido, el cuadro *La señorita del Castillo en su lecho de muerte* (1874) de Mariano Fortuny, sería un ejemplo de la pura imagen de la muerte sin ambages ni excusas en su representación. Fortuny vivió en Granada durante varios años. Allí conoció a los dueños de la fonda de los Siete Suelos, a cuya hija retrata en este cuadro, a pesar de la aversión que sentía el artista por semejantes motivos pictóricos. A petición de los padres de la joven, Fortuny pintó dicho cuadro, en el que demuestra su acercamiento al luminismo gracias al detalle de la almohada blanca, que realza la luz en la figura de la joven muerta, mientras el fondo de la obra permanece en penumbra.



Fig. 7. Mariano Fortuny, *La señorita del Castillo en su lecho de muerte*, 1874.

⁹⁶Reproduzco aquí una frase de Rubén Darío: “No hay en Madrid ni en todo el resto de España (exceptuando Cataluña) nada que recuerde lejanamente a la Brotherhood”, en Rubén Darío, *España contemporánea*, París, Garnier Hermanos, 1921, citado en Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, op. cit., p. 105.

Otro ejemplo destacado sería *La muerte de Cleopatra*, de Rafael Romero de Torres (1885). De entrada, a pesar de que se seguía recurriendo a un personaje histórico para mejor sobrellevar el peso que suponía la representación de un cadáver, la elección de la reina de Egipto no resulta aleatoria en absoluto, puesto que la imagen de Cleopatra como paradigma de la ‘mujer fatal’, redimida después por una muerte trágica, estaba siendo explorada por otros pintores europeos como Gustave Maureau o Alexandre Cabanel, cuyas obras *Cleopatra* y *Cleopatra ensayando el veneno con sus amantes* datan de 1887⁹⁷.

En el cuadro de Romero de Torres, la reina de Egipto yace muerta, ricamente vestida, sobre una cama de oro cubierta por lujosas sábanas de color turquesa con el buitre de Ra, protector y padre de los faraones, bordado en ellas. El color naranja de la almohada sirve como contrapunto al oscuro cabello y al pálido y sereno rostro de la difunta. Junto a la cama de la reina, dos esclavas mueren con ella por la mordedura de la misma serpiente, que reptaba sobre una lujosa piel en el suelo de la estancia -no se puede precisar con seguridad si se trata de una cámara mortuoria o de la habitación real-. La primera, ya muerta, yace en el suelo con una expresión tétrica en su rostro; la segunda, con un gesto deliberadamente teatral propio del romanticismo, se retuerce de dolor y sorpresa por causa del veneno. Enmarcando a las figuras, gruesas columnas de la real estancia y negras estatuas observan, inquietantes, el cadáver de Cleopatra. A la izquierda y en primer término, una esfinge color acre mira la escena, impertérrita, con un humeante incensario entre sus patas delanteras. A pesar del empleo de determinadas técnicas y tratamientos propios de la tradición anterior de la pintura neoclásica y romántica, como la serena espiritualidad en el cuerpo y el rostro de la reina, que no obedece en modo alguno a la estética de la degeneración, el cuadro de Rafael Romero muestra ya una clara sincronía con los elementos más recurrentes de la pintura simbolista finisecular, así como un conocimiento del uso de los mismos, aunque aún habrían de pasar unos pocos años para representar la misteriosa belleza que emanaba de las figuras de jóvenes marcadas por los estragos de la muerte.

⁹⁷Lily Litvak señala interesantes ejemplos sobre el tema de Cleopatra en España, de entre los cuales destaca Manuel Machado, con un relato publicado en 1881. Asimismo, este tema fue reproducido en el grabado *La muerte de Cleopatra* por J. Luna en el mismo año. Otros ejemplos rastreados por la autora llegan hasta 1911, sobre todo en prensa y relato breve, aunque algunos, como el del marqués de Valmar (1897), son más bien estudios sobre su representación en el arte. Véase Lily Litvak, “Temática de la decadencia en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1913”, en *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 249-250, 257.



Fig. 8. Rafael Romero de Torres, *La muerte de Cleopatra*, 1885.

Un paso más en el tratamiento simbolista de la imagen de la mujer muerta lo encontramos en uno de los grandes pintores del fin de siglo español. Julio Romero de Torres pinta, en 1895, el retrato de una joven yacente en su ataúd blanco y azul, coronada de flores. Los colores y la luz de la ventana, que incide directamente sobre la figura de la difunta, sugieren su pureza y virginidad, al ser fácilmente identificables, como ya se ha dicho, con los de la Virgen María. La oscuridad va creciendo en el lado derecho de la obra, donde diversos familiares y vecinos lloran y presentan sus respetos ante el cadáver, vestidos de luto. De entre ellos, destaca el contrapunto de la niña, que, de espaldas al espectador, lleva un lazo blanco atado a su larga trenza, una falda bicolor y lo que parece una blusa del mismo azul, en su cuello blanco. Estos dos personajes femeninos jóvenes, retratados con una simbología similar, contribuyen a resaltar el título del cuadro, que, como ocurre en muchas otras obras simbolistas, aporta un nuevo punto de vista a la escena representada: *¡Mira qué bonita era!*



Fig. 9. Julio Romero de Torres, *¡Mira qué bonita era!*, 1895.

En este sentido, se entiende la importancia que la necrofilia y el culto a la muerte suponían para la estética y el arte finiseculares, lo cual resaltaba la recurrencia a las figuras de la ‘bella muerta’ y de la mujer frágil. Según afirma Ariane Thomalla⁹⁸, ésta última vive su apogeo en Europa y América entre 1890 y 1906; si bien antes la Hermandad Prerrafaelita había comenzado a sentar las bases estéticas que tomarán los artistas finiseculares como referencia básica para sus modelos femeninos. En España, la pintura de la *Brotherhood* se da a conocer gracias al *Discurso sobre la poesía* que Gaspar Núñez de Arce lee en el Ateneo de Madrid en 1888, a pesar de que su pintura llegara a Francia en 1855. Sin embargo, la influencia de la hermandad no se pondrá de moda hasta los años 80 del siglo XIX, más concretamente, entre 1885 y 1895. A finales de esta misma década, el gusto por las mujeres frágiles pasará a los artistas, en su mayoría belgas, que formarán parte del grupo de los Rosacruces de Sâr Péladan⁹⁹; así como al resto de países del norte de Europa, de donde proviene otra importante fuente de inspiración para los españoles, dada la admiración que producían los artistas nórdicos en aquel momento¹⁰⁰, y que Litvak denomina “nordomanía”¹⁰¹.

⁹⁸Ariane Thomalla, *Die “femme fragile”*, 1972, citado en Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998, p. 92.

⁹⁹Mérodack Joséphin Péladan (1859-1918), fundador, junto con Alexandre Séon (1855-1917) de la Orden Rosacruz, que vive su momento de apogeo a partir de 1888, con la inclusión de artistas provenientes de Bruselas y París. Véase Norbert Wolf, “El simbolismo como sustitutivo de la religión”, en *Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2009, pp. 12-15.

¹⁰⁰Famosa es ya la frase “¡Paso libre! ¡Paso al norte!”, escrita por José María Roviralta en su artículo “La regeneración estética de España”, que aparece en la revista *Luz* en 1898. Asimismo, Francisco Calvo Serraller

3.1.1. La enfermedad y la locura en la heroína decadente

En estrecha vinculación con la necrofilia está la enfermedad y una de sus variantes más sugestivas, en relación con el auge de la atención que despiertan las perturbaciones mentales tanto desde la medicina como desde la psiquiatría, ya desde mediados del siglo XIX, es la locura, particularmente importante para el presente estudio es la locura de la heroína. De ambos temas paso a tratar en este apartado.

Como ya se ha visto, la figura de la *femme fragile* como ideal de belleza primará durante buena parte del fin de siglo español, con una amplia nómina de artistas que atacarán al materialismo y el cientifismo por medio de la subversión y la mórbida belleza de la degeneración. Comenta Litvak al respecto que el culto a la necrofilia abrió la puerta a la exaltación de la enfermedad en la literatura:

La necrofilia también abrió la puerta a una literatura que exaltaba la enfermedad como una existencia que aparejaba una mayor intensidad imaginativa. Derivaba su prestigio de considerarse el umbral del más allá, o como causa de intensidad emocional, de aprecio frenético al goce. Se convirtió en excitante erótico en el que se mezclaba la piedad y la repugnancia, el horror y la curiosidad, el miedo y la fascinación¹⁰².

Sin tener que recordar a Concha, de *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán, sin duda la heroína decadente más célebre de la literatura española, marcada por la enfermedad y los signos de la muerte, me detengo en otros casos menos conocidos. Quiero fijarme en dos relatos de Manuel Machado, ambos recopilados en el libro *El Amor y la Muerte* (1913). Por una parte, un ejemplo claro de esta tendencia decadente se encuentra en el relato “Alma parisién”. Según señala Rafael Alarcón¹⁰³, la influencia de la literatura francesa de la época queda patente en esta obra, puesto que “los modelos literarios con los que cuenta Manuel Machado se extienden desde el ocioso y callejero *flâneur* de Baudelaire [...], hasta Henri Murger, cuyas famosísimas [...] *Escenas de vida bohemia* conforman en cierta medida el contenido de estos relatos y la estructura del libro”¹⁰⁴. En este cuento se aprecia, asimismo, un corte claramente simbolista que hace que, en realidad, no exista anécdota alguna. El autor, por medio de una fingida carta confesional, declara a su

analiza las influencias pictóricas del arte nórdico en España en “Edvard Munch y España, una afinidad excéntrica”, en *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880- 1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, op. cit., pp. 86-90.

¹⁰¹Véase Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 94.

¹⁰²*Ibidem*, p. 101.

¹⁰³Rafael Alarcón Sierra, “Prólogo” a Manuel Machado, *Cuentos completos*, edición, prólogo y notas de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Clan, 2010, pp. 7-27.

¹⁰⁴*Ibidem*, p. 10.

amigo Horacio su atracción por la bella Susana, dando como resultado una suerte de “imaginativa glosa”¹⁰⁵ de unos versos de Verlaine, en los que se nos describe a un personaje tipo, a una mujer con todos los rasgos de la belleza decadente propia del París de fin de siglo. De entre ellos, destaca la cambiante y mudable personalidad de la adorada, a la que describe en tres situaciones distintas, en las que se comporta como sendos modelos de mujer decadente. En una de ellas, la polifacética protagonista se presenta en un momento dado como una mujer frágil y sensible que, “[...] a la hora del aperitivo, volvió a presentármeme. Traía un ramo de flores, lo arrojó sobre la mesa y se dejó caer en el diván llorando a lágrima viva”¹⁰⁶. Además, ya advierte el narrador al comienzo mismo de la historia que “a ella me atraen su **enfermedad**, sus ojeras, la delgadez y la palidez de sus labios”¹⁰⁷ [El énfasis es mío]. Es decir, rasgos todos característicos de la heroína decadente, destacando siempre como máximo atractivo los estigmas de la enfermedad.

Por otra parte, Machado observa con mayor profundidad este estado de enfermedad permanente o de neurastenia en “La Nena”. En este relato, un padre asiste a la progresiva degeneración de la salud de su hija, que cae en un abatimiento y una melancolía crecientes, y no parece tener visos claros de curación. La Nena, hija única de un rico marqués, pasa de ser “la alegre muchachita, algo loca y traviesa, que regocijaba el rico palacio [...] con su perpetua cara de fiesta”¹⁰⁸, a adoptar el tipo de *femme fragile* “con la cara muy blanca y los ojos muy tristes”¹⁰⁹. Ante tal situación, el padre justifica la enfermedad de su hija relacionándola con el mal de amores o “ese vago *amor de amar* [cursivas en el original], causa de las primeras ojeras”¹¹⁰. Sin embargo, el marqués no logra averiguar quién es el amor de la Nena, sin conseguir distraerla para mitigar su creciente melancolía con fiestas, recepciones ni los continuos viajes (“pero su voluntad siempre fría, siempre muerta”¹¹¹). En un momento dado, la Nena acompaña a su familia al cementerio el día de Difuntos. Allí, frente a la lápida de un jovencito muerto hace poco tiempo, la joven revela, con su actitud, la causa de su mal: “La Nena estaba pálida como la muerte... Las lágrimas abrasaban sus mejillas; sus ojos, fijos en aquella pobre fosa, tenían la expresión del más allá que tanto miedo daba al marqués”¹¹². Finalmente, los remedios que el padre ha querido aplicar sobre su hija de una manera práctica y racional no han

¹⁰⁵*Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁶*Ibidem*, p. 47.

¹⁰⁷*Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁸*Ibidem*, p. 113.

¹⁰⁹*Ibidem*, p. 113.

¹¹⁰*Ibidem*, p. 114.

¹¹¹*Ibidem*, p. 117.

¹¹²*Ibidem*, p. 118.

servido de nada, puesto que “la Nena era una mujer... Pero sus amores habían muerto ya”¹¹³. Es decir, como mujer que ya es, está dominada por la melancolía.

La imagería artística y la estética finiseculares se hicieron pronto con el control de la figura de la mujer neurasténica, y el arte de la época se pobló -en palabras de Lily Litvak- “de cloróticas languideces y anémicas, de mujeres martirizadas de párpados violáceos y moretones sanguinolentos”¹¹⁴, a las que se añadió, como ya se ha apuntado, un carácter erótico. Así ocurre, por ejemplo, en el relato “Playa de otoño”, de Pío Baroja, donde se dice que las olas se mueven “con languideces de mujer convaleciente”¹¹⁵, o en los múltiples retratos que realizó Ramón Casas Carbó, en los que representa a mujeres en pleno reposo, como en *Joven decadente* (1899), o apesadumbradas y entristecidas, como en el caso de *Entre dos luces* (1894). En esta obra, se observa una figura femenina semidesnuda sentada en un sillón, liándose sus cabellos largos y negros, que caen en cascada sobre su rostro. Se sujeta la cabeza con una mano, con gesto apesadumbrado. Justo sobre ella, una lámpara amarilla -color asiduamente utilizado en pintura como símbolo de enfermedad, aunque su uso se extendía en el mundo de la moda, por ejemplo, en “telas Liberty de colores claros o tintes amarillo bilioso”¹¹⁶- atrae inequívocamente la atención sobre su estado mientras que, en las partes oscurecidas en tonos grises y azules, se observan diferentes referencias artísticas: un caballete de pintor, un piano cerrado, un violoncelo y su funda apoyados sobre un mueble, y un atril con partituras. La protagonista del cuadro es, por tanto, un elemento artístico más, y se muestra como un instrumento capaz de crear o inspirar el arte, en cualquiera de sus facetas.

¹¹³*Ibidem*, p. 118.

¹¹⁴Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 101.

¹¹⁵Pío Baroja, *Cuentos*, op. cit., p. 42.

¹¹⁶Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 101.



Fig. 10. Ramón Casas Carbó, *Entre dos luces*, 1894.

Uno de los pasos a seguir dentro de la macabra espiral de la morbosidad erótica era que la dama enferma se convirtiera, en palabras de Bram Dijkstra, en una “mujer decorosamente autosacrificial”¹¹⁷. La atención hacia las enfermedades mentales, como la histeria, asociadas a la naturaleza femenina y sus instintos sexuales, se vio equiparada en el arte finisecular con la locura, dato que no deja de resultar paradójico si se tiene en cuenta que “la nueva perspectiva espiritual, aun cuando protestaba contra la ciencia, se inspiraba en ella para algunas de sus manifestaciones”¹¹⁸.

Como se ha comentado más arriba, las representaciones de mujeres dementes eran un recurso que se repitió y exploró *ad nauseam* durante el periodo finisecular¹¹⁹. La más reproducida durante todo el siglo XIX era la Ofelia shakesperiana, a la que ni siquiera los pintores españoles supieron resistirse, como en el caso de Eduardo Rosales en 1871, que muestra una clara composición clasicista, con aires románticos; o la impresionante *Ofelia* de José María López Mezquita (1901), inmersa completamente en el simbolismo. En primer término, la

¹¹⁷Bram Dijkstra. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, op. cit., p. 48.

¹¹⁸Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 110.

¹¹⁹Para más información sobre este tema en la literatura española, véase Ángeles Ezama, “Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1866 y 1910”, en *Anthropos*, núms. 154-155, 1994, pp. 77-82 y Ángela Ena Bordonada, “Locura, hipnosis y espiritismo: los cuentos de Ángeles Vicente” en *En los márgenes de la realidad. II Seminario del grupo de investigación UCM Temas y Géneros de la Literatura Española en la Edad de Plata (Grupo de investigación TEGEP)*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 17 y 18 de noviembre de 2011, de próxima publicación (en prensa).

demente, de facciones inquietantes, se sumerge en el agua, pálida, enflaquecida, con flores prendadas en su larga cabellera oscura. Su mirada, perdida hacia el horizonte, resulta abrumadora y repulsiva con respecto a los tratamientos preciosistas anteriores en prerrafaelitas como John William Waterhouse o Hughes, que representó a Ofelia un mínimo de tres veces.



Fig. 11. José María López Mezquita, *Ofelia*, 1901.

Pío Baroja, como médico que fue, describió puntualmente los síntomas histéricos en “Marichu”: “Tan pronto comenzaba a reír con estridentes carcajadas, como lloraba amargamente y prorrumpía en desgarradoras quejas”¹²⁰. En este cuento, las gentes del pueblo recurren a remedios tradicionales, como un exorcismo del cura y el conjuro de una vieja gitana, que concluyen en la curación de la madre y la muerte de su hijo, al que nadie ha sido capaz de restablecer la salud. Curiosamente, en otro cuento, “El trasgo”, Baroja presenta un cuadro de enfermedad idéntico al descrito anteriormente, pero expresado desde el punto de vista de un médico, que habla del estado de tres pacientes: “¿Cómo han de estar? Mal [...], locas de remate. La menor, que es una histérica tipo, tuvo anteanoche un ataque, le vieron las otras dos hermanas

¹²⁰Pío Baroja, *Cuentos*, *op. cit.*, p. 34.

reír y llorar sin motivo, y empezaron a hacer lo mismo. Un caso de contagio nervioso”¹²¹. Lo mismo ocurrirá con las vecinas que van a visitar a Marichu, que “se impresionaron tanto al ver a la enferma, que comenzaron a reír y a llorar como ella”¹²². Si en ninguno de los dos casos se explicita del todo cuál pueda ser la causa de la enfermedad de las mujeres, es muy probable que se deba, intrínsecamente, a problemas estrictamente femeninos. Marichu padece su enfermedad después del parto, y las tres hermanas Aspigalla son muchachas jóvenes, a las que se presupondría algún mal de amores.

Otra curiosa ‘loca de amor’ sería la protagonista de “La argolla”, de Antonio de Hoyos y Vinent. Micaela, que ha matado a su marido enfermo con la ayuda de su joven amante Carmelo, cae en la ruina más absoluta al casarse con éste, pues las mujeres del pueblo ya no la consideran una dama respetable, y se siente insegura de su físico y su cuerpo envejecido. Mientras tanto, Carmelo dilapida la herencia del difunto, gastándose el dinero en ropa cara y en agasajar a las mujeres del café. Progresivamente, Micaela va perdiendo la razón: “La soledad, la soledad completa, absoluta [...], empeoraba aún las cosas, exhalando su angustia y su nerviosidad hasta el paroxismo”¹²³. Enloquecida por los celos, Micaela llega hasta el café, donde sorprende a su marido con otras mujeres, que se burlan de ella y la desprecian. Carmelo la echa a empellones, y así, humillada y desesperada, toma la decisión de denunciar a su marido y vengarse de él haciendo que ambos sean juzgados y condenados a muerte. De esta forma, Carmela se sacrifica por el amor de un hombre que no la corresponde, librándose de la soledad al ser ajusticiada. La descripción que ofrece el autor del momento en que Micaela presenta la denuncia resulta, como se ha señalado más arriba, icónica dentro del imaginario artístico decadentista:

Lentamente se incorporó. Ya no lloraba. Los ojos secos, muy abiertos; quietos, inmóviles, miraban sin ver sino un fin lejano. Toda manchada de lodo e inmundicia, desgredada, apretando contra el pecho la toquilla rota, cruzó la gran plaza, blanca y vacía bajo la luna, y en vez de dirigirse a su casa, fue hacia la carretera, recta e indiferente a todo, como una sonámbula¹²⁴.

Así pues, la dama decadente vestida únicamente con su ropón blanco, la “dulce dispéptica, un poco demasiado espiritual para este mundo y un poco demasiado material para el próximo”, y que “siempre parece flotando entre ambos”¹²⁵, como una sonámbula, reflejaba como ninguna otra el poder y la pulsión erótica de la sublime fragilidad femenina. Por supuesto, no

¹²¹*Ibidem*, p. 52.

¹²²*Ibidem*, p. 34.

¹²³Antonio de Hoyos y Vinent y otros, *Cuentos de crimen y locura*, selección y prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, Clan, 2006, p. 68.

¹²⁴*Ibidem*, p. 72.

¹²⁵Abba Goold Woolson, *Woman in American Society*, 1873, citada en Bram Dijkstra. *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, op. cit., p. 29.

sería la única, pues la musa finisecular formaba parte de “una modernidad cuyo acento recaía sobre el derecho a discrepar de las convenciones predominantes y a buscar nuevas respuestas a los problemas planteados- especialmente en el ámbito de la creación artística”¹²⁶.



Fig. 12. Edvard Munch, *Niña enferma*, 1890.

3.1.2. La fragilidad de la mujer niña

Comenta Lily Litvak que, en el fin de siglo, “el erotismo es profanación de lo divino, mancillamiento de lo bello, martirio de lo inocente”¹²⁷. Tal vez ésa fuera una de las causas de que la *femme fragile* derivara, en ocasiones, en la figura de la mujer niña finisecular, puesto que “se veía a las niñas como ángeles purísimos”¹²⁸. Los estetas, decadentes y simbolistas, que encontraban en ella una oposición a la *femme fatale*, descubren la fascinación sexual que provoca, dando primacía a la figura de la mujer niña de “ausencia de curvas acentuadas y de vello púbico”, cuyo culto “resultaba menos obsceno, tranquilizador, y menos exigente”¹²⁹. Al parecer, el origen del modelo estaría en el personaje de Claudine, interpretado por Emilie Marie Bouchard, niña de trece años cuyo nombre artístico era Polaire. Según Litvak, Polaire

¹²⁶Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 47.

¹²⁷Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 86.

¹²⁸*Ibidem*, p. 137.

¹²⁹*Ibidem*, p. 144.

representaba el modelo de niña “esbelta, de formas frágiles, ágil y graciosa”¹³⁰, aunque quizá el primer precedente contemporáneo sea el comentado caso de la bella Mignon de Goethe, que resultaría más que evidente, pues la belleza asexuada del personaje refleja, a un tiempo, pureza y misterio.



Fig. 13. Edvard Munch, *Pubertad*, h. 1893.

Paulatinamente, “la niña virgen se convirtió en una de las figuras más típicas del fin de siglo”¹³¹, y su imagen se extendió a otros géneros artísticos, como la fotografía, en la que Lewis Carroll destacó con sus inquietantes estampas de niñas en poses sugerentes; o en pintura, en el caso de Munch, quien ya había afirmado que la mujer “es al mismo tiempo una santa, una bruja, y un ser abandonado”¹³². Jorge Luis Camacho explica cómo las literaturas hispanoamericana y española se nutren de esta figura en determinados relatos¹³³, como el cuento de José Nogales “La princesa del caracol”, narración infantil de estética modernista, donde considero oportuno detenerme.

Una joven princesa, aún niña, “delgada, triste, enferma sin enfermedad”¹³⁴, se encuentra al borde de la muerte presa de una gran melancolía, al parecer, casi epidémica: “muchas otras

¹³⁰*Ibidem*, p. 140.

¹³¹*Ibidem*, p. 137.

¹³²VV AA, *Edvard Munch. Symbols and Images*, catálogo de exposición, Washington, 1978, citado en Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, op. cit., p. 288.

¹³³Véase Jorge Luis Camacho, “El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, op. cit.

¹³⁴José Nogales, *El tesoro de los espíritus y otros cuentos fantásticos*, ed. de Amelia García-Valdecasas, Sevilla, Editorial Guadalmena, 1990, p. 39.

niñas se habían ido así...”¹³⁵. Ante la impotencia del médico, la bruja Simi acude en ayuda de la joven. En un ambiente crepuscular, rodeada de las bellezas de la naturaleza, la niña se duerme sobre una roca, recitando un verso que la bruja previamente le ha enseñado. En plena noche, la princesa será asistida por un lujoso cortejo de animales, comandados por un hada, que la conducen por una grieta en la misteriosa piedra hasta un palacio subterráneo, donde la niña goza de una suntuosa fiesta, ataviada con joyas de ensueño y un vestido de plata tejido por arañas. El espectáculo dejará a la princesa “subyugada, fascinada, sin poder esconder el espanto que salía de sus ojos tristes en que se había parado la juventud”¹³⁶. Poco a poco, la niña que muere comienza a transformarse en mujer, con los atributos y actitudes propias de la feminidad, como la belleza esplendorosa y el lujo, representado en el ambiente de una fiesta o cena privada. Sólo una cosa basta para completar a la mujercita, para matar a la niña pura y delicada: en pleno festejo, entra en la sala el Príncipe de la cota azul, el cual, transmutado en “un mancebo rubio”¹³⁷, despierta el ferviente amor de la princesa. En lo más dulce de su sueño de mujer, el amanecer la despierta y la joven, milagrosamente, vuelve a la vida. La sabia bruja Simi será la encargada de rematar la moraleja del cuento: “No hay sino hacer que las niñas sueñen con un Príncipe, para que no se mueran”¹³⁸.

No queda del todo claro en este caso cuál de las dos facetas prefiere el autor, si la de la niña inocente o la de la mujer que despierta en su interior. Tampoco se nos presenta un componente explícitamente erótico, sino el viaje de iniciación hacia lo puramente femenino en un estado latente. Este hecho contrasta con otros relatos antes mencionados, como “La Nena”, de Manuel Machado, donde la protagonista muere justamente tras haber experimentado su primer amor, convirtiéndose en mujer. Al parecer, éste sería el caso más representado en la literatura finisecular, pues, como señala Lily Litvak, “la virginidad quedaba como valor supremo, y si una niña no era todo lo angelical que debía, le esperaba la tumba”¹³⁹. Por el contrario, Nogales presenta una historia con final feliz, en el que la bruja Simi parece salvar a la joven princesa del destino que supuestamente le aguardaba, tal y como reflejan las últimas palabras del cuento, de claras reminiscencias evangélicas: “¡Levántate, y anda!”¹⁴⁰.

Metafóricamente, la princesa del caracol ha cumplido con sus deberes dentro del canon de la mujer niña finisecular, ya que “la niña debía mostrar su próxima transfiguración en

¹³⁵*Ibidem*, p. 39.

¹³⁶*Ibidem*, p. 41.

¹³⁷*Ibidem*, p. 42.

¹³⁸*Ibidem*, p. 42.

¹³⁹Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 140.

¹⁴⁰José Nogales, *El tesoro de los espíritus y otros cuentos fantásticos*, op. cit., p. 42.

mujer”¹⁴¹, y una mujer que no está enamorada no es del todo mujer y, por tanto, no puede vivir plenamente como tal. De ahí el imperativo de la vieja Simi al final del relato: “Vamos a la vida”¹⁴². En efecto, Simi no ha hecho más que “resucitarla”, preparándola para la nueva vida que debe anunciar, eso sí, pagando el precio de matar a la niña que hasta el momento había sido.



Fig. 14. Ramón Casas Carbó, *Flores deshojadas*, 1894.

A veces, la imagen de la mujer niña resultaba tan pura y asexuada que llegaba a confundirse con la de la mujer andrógina, de rasgos equívocos en cuanto a su sexo pero no en cuanto a su edad. A este respecto, de nuevo se encuentra un valioso ejemplo en el relato, ya comentado, de Manuel Machado “Alma parisién”. En la segunda de las situaciones en que el narrador se encuentra con la voluble protagonista, dice verla en un circo, “en medio de sus leones, respirando el olor acre de las fieras, serena y pálida, sonriendo con los delgadísimos labios [...], con su cara de pilluelo descarado”¹⁴³. Señala Camacho que, en algunos relatos finiseculares, como “Amistad funesta” de Martí, la bella andrógina posee un alto componente erótico por el misterio y el riesgo de peligro que para el hombre supone, pues “la belleza oculta

¹⁴¹Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 138.

¹⁴²*Ibidem*, p. 42.

¹⁴³*Ibidem*, p. 47.

el horror, el animal que saca la garra y muerde”¹⁴⁴. En el caso de Susana, al final del relato se verá comparada con una serpiente, que es uno de los motivos más recurrentes de la estética finisecular, referente a la ‘mujer fatal’, pero anteriormente, el propio Machado advierte del poder y peligro oculto que entraña la mujer que le atrae, puesto que los mismísimos animales salvajes la obedecen y están a su merced: “Las pobres fieras le lamían los pies y las manos”¹⁴⁵.



Fig. 15. Eleanor Fortescue-Brickdale, *El pequeño paje*, 1905.

Alega Bram Dijkstra que el arte “raramente da forma, pero [...] ayuda a consolidar y afianzar los prejuicios culturales dominantes”¹⁴⁶. El caso de la mujer niña o asexuada como imán de potencia sexual se acentuó en los últimos años del siglo XIX y principios del XX. Ello no es de extrañar, si se tiene en cuenta el hecho de que la tan buscada pureza y fragilidad virginales provocaba “en su forma más aceptable [...] la niña esposa”¹⁴⁷. Eran frecuentes los matrimonios entre hombres maduros y niñas de corta edad - sin ir más lejos, el caso de Antonio Machado, que se casa con Leonor cuando ésta sólo cuenta dieciséis años-. El miedo a la mujer nueva y a los misterios que acarreaba había dado paso a la culpa y la hipocresía, ya que “lo que sí es cierto, es

¹⁴⁴Jorge Luis Camacho, “El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, op. cit., p. 359.

¹⁴⁵Manuel Machado. *Cuentos completos*, op. cit., p. 47.

¹⁴⁶Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, op. cit., p. 29.

¹⁴⁷Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 137.

que en aquella época la veneración de la inmadurez se disfrazó de respetabilidad, prefiriéndose ignorar lo morboso que escondía esta adoración por las ‘Lolitas’”¹⁴⁸.

3.1.3. Drogadicción y marginalidad

Sin embargo, no sería éste el único *placer culpable* reflejado en la estética de lo decadente y lo marginal. “Una de las parcelas más decadentes de la elegancia finisecular”¹⁴⁹ era el consumo de droga, que se puso de moda sobre todo en el mundo de la bohemia artística. Sabida es ya la influencia de los diversos tipos de drogas y alucinógenos en el mundo artístico de la época. Famosos escritores decimonónicos, como Gérard de Nerval¹⁵⁰, Baudelaire o Théophile Gautier -que Luis Antonio de Villena señala como uno de los autores “que abren la fascinación [...] de las drogas”¹⁵¹- la consumían y alababan sus efectos. Más adelante, ya en la época finisecular, los derivados del opio comienzan a extenderse entre buena parte de los artistas, especialmente los decadentes, puesto que

el uso de las drogas, o su tema, era señal de refinamiento, elegancia mundana, modernidad exquisita, y singularmente, de primacía de lo artificioso sobre lo natural [...] al tiempo que un medio para acceder a estados espirituales sublimes, [...] que aunque cuesten la vida o la salud del protagonista [...] suponen esa muerte refinada, lánguida, extenuadora y de algún modo ultraespiritual que los exquisitos anhelan...¹⁵²

Uno de estos alcaloides derivados del opio cobró gran fama entre las mujeres del siglo XIX: la morfina, no en vano conocida como “la absenta de las mujeres”, gracias a la aceptación y auge que tuvo entre las mismas¹⁵³. Según María López, el consumo de droga comienza a difundirse en España en torno a la década de 1870¹⁵⁴, aunque de Villena sitúa su auge como tema literario en la *belle époque*, es decir, en las primeras décadas del siglo XX, con mayor profusión en los escritores decadentes y modernistas, como Antonio de Hoyos o Valle-Inclán¹⁵⁵, entre

¹⁴⁸*Ibidem*, p. 138. No trato aquí otro tratamiento radicalmente distinto de la mujer niña, de fuerte carga erótica, presente en la novela erótica e, incluso, pornográfica, de consumo popular en las primeras décadas del siglo XX. Recuérdese la novela de Joaquín Belda, *La Coquito* (1915), cuya protagonista, cupletista de renombre e intensa vida sexual, es apreciada por conservar las formas infantiles de su cuerpo.

¹⁴⁹María López Fernández (ed.), *Arte y Estética de fin de siglo (1890- 1914)*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 32.

¹⁵⁰Pseudónimo de Gérard Labrunie.

¹⁵¹Luis Antonio de Villena, *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2001, p.66.

¹⁵²*Ibidem*, p. 67.

¹⁵³María López Fernández (ed.), *Arte y Estética de fin de siglo (1890- 1914)*, op. cit., pp. 32-33.

¹⁵⁴*Ibidem*, p. 32. He de confesar que la autora no aporta datos sobre sus fuentes a la hora de dar esta fecha, y que yo tampoco he conseguido descubrir a qué se refiere.

¹⁵⁵En este sentido, recuérdese el libro de poemas de Valle-Inclán, *La pipa de kif* (1919).

otros¹⁵⁶. El escritor y pintor Santiago Rusiñol decidió reflejar los efectos sedantes de la droga en su obra *La Morfina* (1894); y Ramón Casas haría lo propio con *Desnudo femenino (Morfínómana)* (1894), en la cual presenta un desnudo de mujer tendida sobre el suelo, en el que sólo se aprecia su blancura, su larga cabellera negra y una guitarra al fondo, que hace pensar en un más que claro origen marginal del personaje.

Así como algunos de los caracteres más influyentes de aquellos años experimentaron los efectos de la morfina -como los protagonistas de múltiples relatos de Poe o el conocidísimo Sherlock Holmes-, también Manuel Machado describe a la sofisticada Susana de “Alma Parisián” como una mujer que “está medio loca, que bebe y se pica a la morfina”¹⁵⁷. Las bebedoras de absenta en el mejor de los casos, y de ajenjo en la mayoría de ellos, serían a su vez retratadas por Rusiñol o Casas en sus respectivas estancias en París, en obras como *Grand Bal* (1891) o *Madeleine* (1892), del primero y del segundo, respectivamente.



Fig. 16. Ramón Casas Carbó, *Desnudo femenino (Morfínómana)*, 1894.

¹⁵⁶Véase Luis Antonio de Villena, “Drogas”, en *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, op. cit., pp. 65-70.

¹⁵⁷Manuel Machado, *Cuentos completos*, op. cit., p. 46.

En efecto, la prostituta surgida de la marginalidad consumía y caía en los mismos vicios del artista masculino, que la veía “como un lirio sobre un charco”¹⁵⁸. Al parecer, el “terror mórbido a la sífilis”¹⁵⁹ y a la gonorrea existía en los grandes núcleos urbanos del siglo XIX, y era representado, como ya se ha visto, en la obra de algunos prerrafaelitas, o en la curiosa ilustración de Félicien Rops, *La parodia humana* (1881). Según comenta Lily Litvak, el modernismo habría heredado el uso de los temas relacionados con los bajos fondos “del naturalismo más descarnado, estetizándolos para hacerlos materia de incontables obras literarias y plásticas”¹⁶⁰.

Por todo ello, puede deducirse fácilmente que, en la figura de la prostituta, la mujer y la muerte se encontrasen intrínsecamente unidas como concepto y representación. Aunque, no siempre la mujer marginal ha de representar a la prostituta. En 1881, Pedro Antonio de Alarcón escribe “La mujer alta”, relato de terror que bebe directamente de la literatura fantástica de Poe¹⁶¹, y que se publica en 1882, en *La Ilustración* artística, para pasar a formar parte de la antología *Narraciones inverosímiles* ese mismo año¹⁶². Alarcón, desde la perspectiva del narrador testigo en tercera persona -por medio de un personaje llamado Gabriel-, cuenta la historia de Telesforo, un hombre joven que vive dos extraños encuentros con una mujer a la que sólo ve de noche, deambulando por las calles de Madrid. Esta visión causa un terror irracional en él por diversos motivos. Por un lado, Telesforo siente pavor por encontrarse con mujeres solas en medio de una calle oscura:

Pero si el bulto era un mujer sola, parada o andando, y yo iba también solo, y no se veía más alma viviente por ningún lado..., entonces [...] ponásame carne de gallina; vagos temores asaltaban mi espíritu; pensaba en almas de otro mundo, en seres fantásticos, en todas las invenciones supersticiosas que me hacían reír en cualquier otra circunstancia, y apretaba el paso o me volvía atrás, sin que ya nadie me quitara el susto ni pudiera distraerme ni un momento hasta que me veía dentro de mi casa¹⁶³.

¹⁵⁸Santiago Rusiñol, *Desde el molino. Impresiones de un viaje a París (ilustraciones de Ramón Casas)*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1999, citado en María López Fernández. *Arte y Estética de fin de siglo*, op. cit., p. 23.

¹⁵⁹Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 205.

¹⁶⁰*Ibidem*, p. 199.

¹⁶¹Véase Juan Molina Porras, “Edgar Allan Poe” y “La influencia del autor norteamericano en las letras españolas”, en VVAA, *Cuentos españoles de terror y humor*, ed. de Juan Molina Porras, Madrid, Akal, 2010, pp. 11-25, y Ana Casas, “El cuento modernista español y lo fantástico”, en M^a Luisa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica (Primer congreso Internacional sobre literatura fantástica y ciencia ficción celebrado en la Universidad Carlos III, entre el 6 y el 9 de mayo de 2008)*, Madrid, Univ. Carlos III, 2009, pp. 358-378.

¹⁶²VVAA, *Cuentos de terror y humor*, op. cit., p. 101.

¹⁶³*Ibidem*, p. 107.

Por otro lado, la descripción que el joven realiza de la llamada *mujer alta* posee todos los elementos de lo grotesco, que recrean una sensación inquietante propia de la literatura fantástica y de terror: Se trata de una “mujer muy alta y muy fuerte, como de sesenta años de edad”¹⁶⁴, sus “marchitos ojos de búho”¹⁶⁵ se presentan como “malignos y audaces”¹⁶⁶, y su boca desdentada como “una especie de oscuro agujero”¹⁶⁷. Además, se observan en esta horripilante mujer algunos rasgos masculinizantes, que hacen pensar a Telesforo que pudiera tratarse de un hombre disfrazado, pero que, en realidad, hacen a la figura aún más antinatural y espeluznante: “aquella nariz de tajamar, aguileña, masculina”, “la anchura de sus descarnados hombros”¹⁶⁸. Para completar el cuadro, el protagonista cuenta que la mujer va vestida de chulapa, con un traje “de mozuela de Lavapiés”, con un “pañolejo de vistoso percal” en la cabeza y un “abaniquillo en unas manos tan enormes, sirviendo como de cetro de debilidad”¹⁶⁹. Todos los detalles de la descripción activan los más profundos miedos de Telesforo, que cree delirar cuando percibe “su cínica mirada y su asquerosa sonrisa de vieja, de bruja, de hechicera, de Parca... ¡no sé de qué!”¹⁷⁰.

El último punto que hace que Telesforo se sienta al borde de la locura se da cuando, al llegar a su casa huyendo de la misteriosa mujer, reciba la noticia de la muerte de su padre. El joven llegará a relacionar la imagen de la *mujer alta* con la personificación de la muerte que le persigue, pues su segundo encuentro tiene lugar el día en que vuelve a tener noticia de un fallecimiento, esta vez, de su joven prometida. En ese fatídico día, Telesforo decide acercarse a la mujer y comprobar que realmente se trata de un ser humano, pues su mentalidad racional necesita explicaciones, enfrentándose con el origen de sus miedos. Decidido, se lanza hacia la mujer, y tiene lugar un diálogo que, más que despejar cualquier duda, acrecienta la intriga sobre la identidad y naturaleza de la *mujer alta* y su relación con el protagonista, pues dice conocerle

- ¡Desde antes que nacieras! [...]
- Pero ¿quién soy yo para usted? ¿Quién es usted para mí?
- ¡El demonio!¹⁷¹

¹⁶⁴*Ibidem*, p. 109.

¹⁶⁵*Ibidem*, p. 110.

¹⁶⁶*Ibidem*, p. 109.

¹⁶⁷*Ibidem*, p. 110.

¹⁶⁸*Ibidem*, p. 110.

¹⁶⁹*Ibidem*, p. 110.

¹⁷⁰*Ibidem*, p. 110.

¹⁷¹*Ibidem*, p. 118.

Destaca particularmente el hecho de que Telesforo se encuentra con la *mujer alta* siempre en momentos en los que acaba de cometer alguna acción deplorable. En el primer caso, el joven vuelve a su casa después de haber perdido todo su dinero en una casa de juego, por lo que tendrá que pedirselo a su anciano padre, de cuya muerte se entera esa misma noche, tras huir de la *mujer alta*. En el segundo caso, el protagonista viene de romper relaciones con una tal “viuda de T...”¹⁷², con quien está engañando a su prometida, que está siendo enterrada en el mismo momento en que él está con su amante. En la calle, y de nuevo tras ver a la *mujer alta* y hablar con ella, descubre que la bella Joaquinita Moreda ha muerto. Si bien Alarcón mantiene en todo momento la incertidumbre de si lo narrado es un simple cúmulo de casualidades o una sucesión de hechos sobrenaturales, lo cierto es que la misteriosa mujer siempre da la impresión de castigar al protagonista por sus malas acciones, atenazándolo de temor y remordimientos ante la muerte de sus seres queridos. Finalmente, el propio Telesforo muere, y Gabriel acude al entierro en el cementerio, donde se encuentra sorpresivamente con la *mujer alta*, “que reía impíamente al ver bajar el féretro, y que luego se colocó en ademán de triunfo delante de los enterradores”¹⁷³. La imagen grotesca de la horrible mujer se completa con la descripción de su abanico, “que parecía en sus manos el cetro del impudor y de la mofa”¹⁷⁴. Gabriel, entonces, parece comprender la maldad de la inquietante mujer (“Veía patente que alguna relación sobrenatural anterior a la vida terrena había existido entre la misteriosa vieja y Telesforo”¹⁷⁵) y decide alejarse para siempre, para no caer en la misma maldición vivida por su amigo.

En este relato, la inquietud por la figura de las mujeres solas que deambulan por las calles de noche recuerda firmemente la idea de la prostitución como sinónimo de muerte, o, por mejor decir, “la ruleta rusa del eros fin de siglo”¹⁷⁶. Si a ello se suma la imagen degenerada de una mujer vieja y horripilante, que persigue a un hombre joven hasta matarlo por causa de sus malas acciones, se deduce que la historia de terror, con cierto carácter moral, será una justa y clara predecesora de los tratamientos simbolistas y espiritualistas que de los temas descarnados y fantásticos se hizo en la literatura finisecular.

Así pues, la relación que existía en el imaginario artístico entre prostitución, marginalidad y enfermedad como concepto llevaba directamente de la mano la muerte, y ésta entroncaba, a su vez, con la idea de misterio. El miedo que podía inspirar la enfermedad oculta en el cuerpo de una prostituta la convertía en “el corolario de la prostitución, y muchos la veían como una justa

¹⁷²*Ibidem*, p. 115.

¹⁷³*Ibidem*, p. 120.

¹⁷⁴*Ibidem*, p. 121.

¹⁷⁵*Ibidem*, p. 121.

¹⁷⁶Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 204.

paga por el pecado”¹⁷⁷. Buen ejemplo de ello sería el cartel pintado por Ramón Casas en 1900, para anunciar los servicios de una clínica contra la sífilis. Sobre un fondo amarillo que, como se ha señalado más arriba, simboliza la enfermedad -al igual que la manta de la protagonista de *La morfina* de Rusiñol- una prostituta de pelo rojizo, cubierta sólo con un mantón rojo, y una falda negra, sostiene un lirio ante el hombre al que se ofrece. Los prerrafaelitas ya habían utilizado el lirio anteriormente como símbolo de la pureza de las vírgenes, como en el caso de *Ecce ancilla Domini* de Rossetti (1850), dato de sobra conocido entre los intelectuales y artistas finiseculares españoles, como en el caso de Pío Baroja que, en su cuento “La enamorada del talento”, muestra a una joven obsesionada por ser pintada al estilo “prerrafaelista, con una túnica azul y el pelo en dos bandas, y, si podía ser, un lirio en la mano”¹⁷⁸. A la par que la prostituta de Casas intenta ofertar su pureza y buena salud, el aspecto enflaquecido y pálido que presenta parecen contradecirla, aunque no tanto como la serpiente que sostiene en su mano derecha, simbolizando la muerte y el veneno oculto que, como el reptil, lleva consigo.



Fig. 17. Ramón Casas Carbó. *Sífilis*, 1900.

¹⁷⁷*Ibidem*, p. 205.

¹⁷⁸Pío Baroja, *Cuentos*, op. cit., p. 144.

Quizá fuera el gusto por erigir ídolos sólo con la intención de destruirlos. O que la tentación de lo autodestructivo resultara entonces demasiado fuerte. Lo cierto es que, a pesar de los esfuerzos del artista finisecular por buscar una pureza más allá de lo ideal y lo razonable, la nueva estética decadente propia de su tiempo trajo consigo el culmen de lo feo convertido en bello de forma autoconsciente, transformando a la muerte en la mejor embellecedora de las almas y los cuerpos de sus personajes.

3.2. La bella que regresa de la muerte

Como se ha tratado de demostrar, los artistas decadentes y simbolistas hacen abundante uso del canon de la belleza degenerada, y la utilizan como símbolo de los diversos misterios de la vida y de la lucha contra los valores del positivismo cientifista. De entre esas figuras, la de la ‘bella muerta’ ofrecía, desde múltiples puntos de vista, una asociación simbólica en la que “la unión del amor y la muerte, presentaba esa unión paradójica y monstruosa que la estética de aquella época buscaba”¹⁷⁹.

Por otra parte, la ‘bella muerta’ había pasado sin dificultad, en el plano artístico, del Romanticismo al Modernismo. Esta supervivencia, a lo largo del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, queda patente, asimismo, en el cambio que se opera en su concepción al pasar de ser sujeto casi único de la lírica y la pintura, a protagonizar numerosos relatos, novelas y cuentos. Según Hans Hinterhäuser¹⁸⁰, la mujer frágil, que él denomina mujer prerrafaelita, entra en la prosa gracias a la tendencia al retrato en los cuentos finiseculares, así como al esteticismo proveniente del parnasianismo y el simbolismo, que incluía también la búsqueda de la fusión de las artes. De esta forma, la ‘bella muerta’ abandonaría su medio natural en la poesía para insertarse con naturalidad en el relato finisecular decadente y preciosista¹⁸¹.

Otra importante visión de la ‘bella muerta’ como imagen trascendente vino dada por la expansión y apogeo de las doctrinas espiritistas y de otras filosofías como el ocultismo y la teosofía. Como ya se ha explicado más arriba, las teorías de Swedenborg sobre el ‘matrimonio de almas’ habían inspirado a algunos de los más importantes poetas del primer romanticismo

¹⁷⁹Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 100.

¹⁸⁰Véase Hans Hinterhäuser, “Mujeres prerrafaelitas”, en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, op. cit., pp. 91-121.

¹⁸¹Sobre las características del cuento finisecular, véase, entre otros, Ana Casas, “El cuento modernista español y lo fantástico”, en M^a Luisa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica (Primer congreso Internacional sobre literatura fantástica y ciencia ficción celebrado en la Universidad Carlos III, entre el 6 y el 9 de mayo de 2008)*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009, pp. 358- 378; José M^a Martínez Cachero (ed.), *Antología del cuento español 1900-1939*, Madrid, Castalia, 1994; Félix Navas López y Eduardo Soriano Palomo (eds.), *Cuentos modernistas*, Madrid, Castalia, 2004; E. Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002; y Ángela Ena Bordonada, “El cuento en la Edad de Plata”, en Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (dir.), *Antología de cuentos cosmopolitas (1900-1936)*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 21-27.

europeo. Asimismo, la segunda mitad del siglo XIX supone la expansión de las ideas espiritistas, por medio de la labor de teóricos como Allan Kardec, llegando éstas a convertirse en fuente de inspiración también para el arte español. Según Luis Antonio de Villena, “el ocultismo [...] supone una gran crisis de la religión tradicional”, motivo por el cual el espiritismo fue condenado, como ya se ha dicho, por la Iglesia Católica.

En la época finisecular, ya desde las últimas décadas del siglo XIX, en pleno auge del racionalismo, el ateísmo y el positivismo cientifista, los artistas buscaban una espiritualidad aparentemente perdida, por lo que “no es de extrañar que los modernistas, partiendo de la realidad del espiritismo, buscaran en él una vía por donde aventurarse en la sombra y en los enigmas que se les proponían como materia para sus experiencias poéticas”¹⁸². En 1888, año en que se publica la famosa *Doctrina secreta* de Madame Blavatsky¹⁸³, se celebra en Barcelona el primer Congreso Internacional Espiritista. En 1892, un nuevo Congreso Internacional Espírita y Espiritualista será celebrado en España, esta vez, en Madrid. En este periodo de tiempo, surge en España una literatura de ficción que tiene el espiritismo como tema central, y que se supone, en la mayor parte de los casos, dictada a médiums a través de espíritus parlantes¹⁸⁴.

En otro orden de cosas, no sólo la literatura basada en la difusión del espiritismo tuvo los temas ocultistas o espiritualistas como inspiración. En Europa, escritores de fama como sir Arthur Conan Doyle, W. B. Yeats o Théophile Gautier cultivaron, en su vida y en su obra, la fascinación por las nuevas doctrinas espiritistas¹⁸⁵. Ya en España, la importancia y fama del espiritismo y la teosofía dejaban claro “que lo sobrenatural estaba en el aire y que los escritores se interesaban por explotar con fines artísticos este filón”¹⁸⁶. En este sentido, algunos escritores españoles como Rafael Cansinos Assens o Ramón del Valle-Inclán¹⁸⁷, verán marcada su obra por una directa influencia espiritista y teosófica, en el caso del primero, u ocultistas, por medio “del

¹⁸²Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 139.

¹⁸³Pseudónimo de Elena Petrovna von Hahn (1831-1891), fundadora de la teosofía, de gran influencia durante todo el fin de siglo, cuya doctrina desbancó al espiritismo por ser “intelectualmente más compleja” (Luis Antonio de Villena, *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, op. cit., p. 122.). Para más información, véase Amelina Correa, “Espiritismo fin de siglo”, en Amalia Domingo Soler, *Cuentos espiritistas*, op. cit., pp. 7-19.

¹⁸⁴Véase Lily Litvak, “Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX”, en *Anthropos*, núms. 154-155, 1994, pp. 83-88.

¹⁸⁵Véase Ricardo Gullón, “Espiritismo y teosofismo” en *Direcciones del modernismo*, op. cit., pp. 133-155 y Luis Antonio de Villena, “Ocultismo”, en *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, op. cit., pp. 121-125.

¹⁸⁶ Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 135.

¹⁸⁷Téngase en cuenta su libro *La lámpara maravillosa* (1916), subtítulo significativamente *Ejercicios espirituales*, donde la estética simbolista se funde con argumentos de procedencia ocultista. Por otra parte, conviene recordar que la que posiblemente fue su primera conferencia, en el Recreo de los Artesanos de Pontevedra, el 6 de febrero de 1892, se tituló “El ocultismo”. Véase Robert Lima, *Valle-Inclán. El teatro de su vida*, p. 52, n. 7, dato tomado de Ángela Ena Bordonada, *Valle y la religión*, Ediciones del Orto, 2006, p. 39.

mundo popular gallego” primero, y más tarde, llevados “a la teoría estética y mística”¹⁸⁸; en el caso del segundo. Dentro del uso de las ideas espiritistas en la literatura, considero importante resaltar la obra de Ángeles Vicente¹⁸⁹, cuyos cuentos sobre ‘bellas muertas’ que regresan del Más Allá serán analizados más adelante.

Finalmente, cabe resaltar que la influencia del espiritismo no sólo afectó a los artistas que creían o practicaban sus enseñanzas. Señala Gullón ejemplos como los de Eduardo Zamacois, Pedro Antonio de Alarcón -en su relato “La mujer alta”, analizado más arriba- o Pío Baroja¹⁹⁰. Uno de los cuentos de este último, además de un interesante relato de Emilia Pardo Bazán, serán analizados con posterioridad, para tratar de demostrar cómo, con o sin la influencia directa del espiritismo, la literatura fantástica y la literatura de terror acogieron y dieron una nueva perspectiva a la figura de la ‘bella muerta’ finisecular.

3.2.1. “La resucitada” de Emilia Pardo Bazán

A pesar de la fuerza con la que había resurgido en el arte finisecular, el tema de la joven amada que, una vez muerta, regresaba al mundo de los vivos no era, desde luego, especialmente novedoso¹⁹¹. Según Dijkstra, “el apetito burgués de mediados de siglo de la casta mujer muerta iba a llevarle [al hombre] a buscar la encarnación del diablo en los cuerpos de aquellas mujeres que tenía la desfachatez de permanecer en el mundo de los vivos”¹⁹². No sólo la mujer sana y vital, sino también la muerta que no aceptaba su lugar en el inframundo, serían pronto consideradas paradigmas de la *femme fatale*. Según Pilar Pedraza, esta imagen artística podía tener que ver con la ancestral leyenda de las Damas del Mediodía:

¹⁸⁸Virginia M. Garlitz, “Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega” en Tomás Albadalejo, Javier Blasco y Ricardo Lafuente (eds.), *El Modernismo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 63-80. También, Luis Antonio de Villena, *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, op. cit., p. 123.

¹⁸⁹Véase Ángela Ena Bordonada, “Temas psíquicos. Espiritismo”, en Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, edición y prólogo de Ángela Ena Bordonada, Madrid, Lengua de Trapo, 2007, pp. XLII-LIII, y de la misma autora, “Locura, hipnosis y espiritismo: los cuentos de Ángeles Vicente” en *En los márgenes de la realidad. II Seminario del grupo de investigación UCM Temas y Géneros de la Literatura Española en la Edad de Plata (Grupo de investigación TEGEP)*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 17 y 18 de noviembre de 2011, de próxima publicación (en prensa).

¹⁹⁰Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 135.

¹⁹¹Recuérdese, por ejemplo, el caso de Elvira en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda o las leyendas de Bécquer *Las tres fechas* y *El Monte de las Ánimas*.

¹⁹²Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, op. cit., p. 59.

Esos espíritus femeninos -almas en pena, seres ávidos de amor y de sangre- que, llegando al durmiente en un torbellino, se abalanzan sobre él, le angustian con preguntas ininteligibles, le acarician y le golpean, y pueden llegar a matarle, como un amante muy celoso, como una madre perversa¹⁹³.

Aunque también entroncaría con la tradición clásica de Gelo:

Muchacha de Lesbos que, habiendo muerto virgen, volvía de los infiernos y se apoderaba de los pequeños. Su mito responde al temor pavoroso que ha envuelto en muchas culturas el fallecimiento de las jóvenes solteras, a quienes la imaginación popular convierte en almas en pena que regresan a reclamar las bodas o la maternidad que la muerte precoz les negó¹⁹⁴.

Los fantasmas, “sobre todo aquellos que tuvieron una muerte prematura o violenta, están inquietos, son infelices, y exigen venganza o justo castigo”¹⁹⁵. En otros casos, las jóvenes vuelven a la vida para consolar, ayudar o advertir a sus seres queridos. ¿Pero qué ocurre cuando, simplemente, vuelven? El miedo que se tenía a la muerte de las muchachas vírgenes había existido, de forma latente, durante siglos en la cultura popular ancestral. La fascinación y temor por la muerte y sus consecuencias desemboca, a su vez, en la desconfianza y el miedo a lo desconocido. Esto es exactamente lo que le ocurre a Dorotea de Guevara, protagonista del cuento “La resucitada” de Emilia Pardo Bazán.

La historia se inicia con una descripción de la cripta en la que yace la difunta Dorotea, después de su entierro. Como muy bien ha señalado Isabel Clúa, el comienzo del relato es una subversión irónica de la literatura gótica anterior; pues, aunque este cuento “parece estar muy alejado de los intereses literarios de la autora”¹⁹⁶, no se puede obviar el hecho de que “la tradición romántica y post-romántica en la que insertaríamos a Poe y al conde de L’Isle-Adam, alienta buena parte de la literatura del siglo XIX y culmina en la imaginería finisecular de la que participa, sin duda, Emilia Pardo Bazán”¹⁹⁷. Se advierte en este cuento una subversión o reelaboración de los relatos institucionalizados por Edgar Allan Poe, como el entierro prematuro, presente en “La caída de la casa de Usher”; o la vuelta de la amada junto a su esposo, como ocurrirá en “Ligeia”, y en “Maruja”, de Ángeles Vicente, relatos que serán comentados más adelante.

¹⁹³ Pilar Pedraza, *La Bella, enigma y pesadilla. (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 25.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹⁹⁵ VVAA, *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Madrid, Taschen, 2010, p. 788.

¹⁹⁶ Isabel Clúa Ginés, “Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán”, en *Cuadernos de Investigación Filológica (C. I. F.)*, Vol. 26, 2000, p. 126.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 126.

Dorotea se encuentra en un espacio típico de la literatura romántica. La cripta se presenta como un lugar hórrido y oscuro, aunque algunos elementos del léxico advierten de que no será un relato al uso: “Ardían los cuatro blandones soltando gotazas de cera. Un murciélago, descolgándose de la bóveda, empezaba a describir torpes curvas en el aire”¹⁹⁸. El hecho de emplear un apreciativo como “gotazas”, o de que el murciélago vuele con “torpes figuras”, denota un claro distanciamiento con respecto a la escena narrada. Dorotea, pues, no está muerta, y ha sido enterrada prematuramente. La subversión de los acontecimientos, lejos de inspirar inquietud en el lector, suscita contradicción y sorpresa. Al encontrarse sola en la tumba, Dorotea analiza los macabros elementos que la asustan y dan “espanto”, como el féretro y el sudario. En medio de esta enumeración, se cuela, de forma casi inapreciable, el detalle del escapulario de la Virgen de la Merced. Pardo Bazán no duda en introducir elementos cotidianos para distanciar y alterar las fórmulas típicas del género gótico.

Cuando por fin logra salir de la cripta, Dorotea se encamina hacia su casa “envuelta en su recogimiento como larga faldamenta de luto”¹⁹⁹, y se encuentra con las imprecaciones del escudero Pedralvar, que piensa que le están gastando una broma: “Váyase enhoramala el borracho... ¡Si salgo, a fe que lo ensarte...!”²⁰⁰. También es digna de mención la expresión de la doncella Lucigüela, de boca sonrosada, que se desmaya ante la visión de su señora, “la difunta, arrastrando la mortaja y mirándola de hito en hito”²⁰¹.

Dorotea ha vuelto a la vida, pero su familia y criados, en vez de recibirla con los brazos abiertos, viven en un constante estado de miedo:

Enrique de Guevara, su esposo, chilló al reconocerla; chilló y retrocedió. No era de gozo el chillido, sino de espanto... De espanto, sí; la resucitada no lo podía dudar. Pues acaso sus hijos, doña Clara, de once años, don Félix, de nueve, ¿no habían llorado de puro susto, cuando vieron a su madre que retornaba de la sepultura? Y con llanto más afligido, más congojoso que el derramado al punto en que se la llevaban... ¡Ella, que creía ser recibida entre exclamaciones de intensa felicidad!²⁰²

Como ya se ha apuntado, la idea del fantasma y de los muertos retornados se consideraba, *a priori*, como algo negativo. En semejante contexto, la “resurrección” de Dorotea suscita más suspicacias que alegrías, puesto que nadie entiende que la dama haya vuelto de la muerte y su vida pueda seguir siendo la que fue. Poco a poco, la actitud evasiva de su marido e hijos va

¹⁹⁸ Emilia Pardo Bazán, “La resucitada” y otros cuentos inquietantes, Madrid, Bercimuel S. L., p. 267.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 269-270.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 270.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 270-271.

²⁰² *Ibidem*, p. 271.

haciendo mella en la cordura de Dorotea: “su cerebro, ya invadido por rachas de demencia”²⁰³. La frase que la mujer cree leer en los ojos de su esposo al abrazarla explica la idea de que la mujer que moría era un ángel redimido; pero el hecho de volver, se consideraba un auténtico acto demoníaco, con todas las implicaciones simbólicas y sociales que ello acarrearba: “De donde tú has vuelto no se vuelve”²⁰⁴. Dorotea, no soportando más la no aceptación del mundo, termina por convencerse de que esta idea es cierta, de que ella no pertenece ya al mundo que conocía. Por tanto, el desenlace contiene visos tanto de absurdo como de tragedia, cuando la mujer decide volver a la tumba, a *su* tumba, de la cual jamás debió haber salido, y ocupar el lugar que el mundo y la sociedad han dejado para ella: “Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando antes el cirio con el pie...”²⁰⁵.

El cuento de Pardo Bazán es un ejemplo de subversión literaria, presente en algunas de las escritoras finiseculares. Doña Emilia consigue, por medio de la parodia, crear un relato novedoso basado en parámetros recurrentes, que nacen de la influencia directa de la literatura gótica y, más concretamente, de los relatos de Edgar Allan Poe; que se alteran mediante la elección del léxico, el choque de expectativas entre la ilusión con que la resucitada vuelve a la vida y las reacciones de su entorno más cercano, la inclusión de personajes y situaciones absurdas o incluso cómicas, como el encuentro con los criados, que distorsionan la secuencia narrativa, y por el novedoso punto de vista en el que Bazán decide dar voz al personaje femenino, a la muerta que, como señala Isabel Clúa, jamás había tomado la palabra en los anteriores relatos de autoría masculina.

3.2.2. *El amor desde el Más Allá. Eternidad y destrucción*

Anteriormente se ha explicado la importancia del espiritismo en la literatura modernista. Una de las manifestaciones de esta influencia podemos encontrarla en los por entonces conocidos *romans de l'au delà*²⁰⁶, que en ocasiones trataban el tema de la ‘bella muerta’, o la ‘amada muerta’, en palabras de Ángela Ena²⁰⁷. Otros autores del fin de siglo exploraron dichos temas desde una óptica espiritista, como en el caso de Amalia Domingo o Ángeles Vicente que, en su libro *Sombras. Cuentos psíquicos* de 1911, lo recrea dentro de tres variantes, de las cuales

²⁰³ *Ibidem*, p. 273.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 273.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 273-274.

²⁰⁶ Véase Luis Antonio de Villena, “Ocultismo”, en *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, *op. cit.*, pp. 121-125, Ricardo Gullón, “Espiritismo y teosofismo” en *Direcciones del modernismo*, *op. cit.*, pp. 133-155 y Amelina Correa, “Espiritismo fin de siglo”, prólogo a Amalia Domingo Soler, *Cuentos espiritistas*, *op. cit.*, pp. 7-19.

²⁰⁷ Ángela Ena Bordonada, “Prólogo” a Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, *op. cit.*, p. XLVI.

se analizarán únicamente dos, pues la tercera responde al subtema del ‘amado muerto’, que no considero apropiado analizar aquí, por desviar la atención de la línea principal llevada hasta el momento, aunque lo trataré en futuros estudios²⁰⁸.

En rasgos generales, la obra de Ángeles Vicente expone, en pequeñas y ácidas píldoras, el pensamiento de una mujer adelantada a su tiempo, que sabía conjugar entre sí los temas recurrentes del fin de siglo, como el espiritismo, la locura, la ciencia ficción o la hipnosis²⁰⁹. El cuento “Maruja”, incluido en *Sombras*, trata desde perfiles espiritistas el tema de la ‘bella muerta’, enmarcándolo, como ya se ha dicho, en la temática de las novelas del Más Allá y el ‘matrimonio de almas’.

En este caso, la historia no deja de tener claras reminiscencias de la “Ligeia” de Edgar Allan Poe. Juan, un joven campesino, vive destrozado por la muerte de su esposa Maruja, asesinada brutalmente en extrañas circunstancias: “Juan, sin Maruja, no podía vivir, no era posible”²¹⁰. En “Ligeia”, Poe describe la misma situación de abatimiento, de añoranza de “el encanto de su idealidad”²¹¹, pues la amada se presenta ante el lector como un ser casi divino, angélico, sin cuya presencia “yo no era sino un niño a tientas en la oscuridad”²¹².

Al contrario de lo que ocurre en el relato de Poe, Juan comienza a recibir mensajes de consuelo del espíritu de Maruja en sueños -factor clave para comprender parte de los relatos aquí citados, como se verá más adelante-. Al mismo tiempo, Cari, una chica del pueblo vecino, está agonizando también en plena juventud. Juan va a recoger a su madre, que está en el velatorio, y descubre el cadáver, cuya descripción presenta los rasgos propios del relato de terror moderno. Términos como “La palidez cadavérica en aquel rostro demacrado en el que parecía imposible que jamás los colores de la grana se hubieran pintado en él”²¹³ conectan directamente con la descripción de la agonizante Ligeia: “los pálidos dedos tomaron la transparencia de la vela de la tumba, y las venas azules sobre su amplia frente latieron con ímpetu en las alteraciones de la más

²⁰⁸ Remito al prólogo de Ángela Ena a su edición de *Sombras*, donde trata con mayor profundidad la variante del ‘amado muerto’ en la obra. Véase Ángela Ena Bordonada, “Prólogo” a Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, op. cit., pp. XLVI-XLVIII.

²⁰⁹ Véase Ángela Ena Bordonada, “Locura, hipnosis y espiritismo: los cuentos de Ángeles Vicente” en *En los márgenes de la realidad. II Seminario del grupo de investigación UCM Temas y Géneros de la Literatura Española en la Edad de Plata (Grupo de investigación TEGEP)*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 17 y 18 de noviembre de 2011 (en prensa) y Ana Casas, “El cuento modernista español y lo fantástico”, en M^a Luisa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica (Primer congreso Internacional sobre literatura fantástica y ciencia ficción celebrado en la Universidad Carlos III, entre el 6 y el 9 de mayo de 2008)*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009, pp. 358- 378.

²¹⁰ Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, ed. y prólogo de Ángela Ena Bordonada, Madrid, Lengua de trapo, 2007, p. 66.

²¹¹ *Ibidem*, p. 65.

²¹² Edgar Allan Poe, *Cuentos macabros*, Zaragoza, Edelvives, 2011, p. 135.

²¹³ Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, op. cit., p. 67.

suave emoción”²¹⁴. Destaca la reacción de perplejidad y susto que experimenta el protagonista ante la visión del cadáver: “Juan, como si fuerza extraña lo retuviera, fue el único que quedó contemplando aquella cara”²¹⁵; “Juan permanecía como clavado en el suelo, ajeno a todo, y mirando a Cari con fijeza de alucinado”²¹⁶.

Poco a poco, el alma de Maruja toma el cuerpo de la difunta Cari y Juan vuelve a casarse con su antigua esposa, reencarnada en un nuevo cuerpo. La deuda con Poe en este apartado resulta más que evidente, aunque cabe resaltar que el tratamiento del tema y el punto de vista sobre el mismo resultan ligeramente distintos. En su cuento, Ángeles Vicente juega con la incertidumbre de lo narrado, que se observa desde la visión subjetiva de Juan: “Juraría que hasta le había visto [a la muerta] mover los labios”²¹⁷, pero ésta se disipa al instante, en el momento en que la joven reencarnada ofrece sus brazos al protagonista y los dos vuelven a casarse.

Aunque la autora no explicita de forma rotunda el fenómeno sucedido, el contexto parece ser bastante elocuente al respecto. Poe, por su parte, posee como rasgo distintivo de su estilo esta misma incertidumbre, que se agudiza gracias al empleo de la primera persona narrativa y a los diferentes factores psicológicos y de otras índoles que rodean a sus personajes, principalmente, los estados obsesivos. El protagonista de “Ligeia” lleva varias noches sin dormir tras la enfermedad y muerte de su segunda esposa y se ve influido por el efecto del alcohol y el opio. Además, el recuerdo de la muerte de Ligeia lo obsesiona constantemente -“Entonces se me aparecieron mil recuerdos de Ligeia y luego volvió a mi corazón [...] todo el indecible dolor con que había observado *su* cuerpo amortajado [cursivas en el original]”²¹⁸. Sumando a esto el hecho de que todo parece ser percibido de forma sensorial, que transmite siempre un aire de alucinación; la inseguridad generada en el lector provoca la duda en la validez de lo narrado, lo cual propicia la intriga propia del relato de terror finisecular.

En ambos relatos, por otro lado, los espíritus de las dos mujeres muertas parecen luchar contra los de las que están a punto de morir: “cada agonía tenía el aspecto de una lucha con un enemigo invisible”²¹⁹; “de repente, Cari dio una sacudida violenta, y abrió los ojos fijándolos en Juan”²²⁰. El resultado de esta contienda es la victoria de la amada original, de la esposa perdida que vuelve de la muerte tomando un cuerpo nuevo. Curiosamente, en las dos historias, tanto Ligeia como Maruja son reconocidas por sus ojos y su mirada: “Cari lo miraba con una mirada tan dulce... tan desconocida... ¿Qué fenómeno era aquel? ¡Si aquellos ojos eran los de

²¹⁴Edgar Allan Poe, *Cuentos macabros*, op. cit., p. 136.

²¹⁵Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, op. cit., p. 67.

²¹⁶*Ibidem*, p. 68.

²¹⁷*Ibidem*, p. 68.

²¹⁸Edgar Allan Poe, *Cuentos macabros*, op. cit., p. 148.

²¹⁹*Ibidem*, p. 148.

²²⁰Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, op. cit., p. 68.

Maruja!”²²¹; “y ahora lentamente se abrieron *los ojos* de la figura que se encontraba frente a mí. [...] ¡Son los ojos negros y extraños de mi amor perdido! [cursivas en el original]”²²². Sin embargo, mientras que el relato de Poe se centra más bien en el terror psicológico y paranormal, Ángeles Vicente no ofrece este tipo de narración, pues, aunque se vale de algunos de los resortes del bostoniano, la finalidad del mismo no reside en el horror o la incertidumbre, sino que utiliza diversos recursos estéticos para mejor expresar un tema espiritista como el ‘matrimonio de almas’ como algo positivo. En el fondo, ambos relatos no dejan de ser historias de amor, aunque en uno el elemento terrorífico esté más presente que en el otro.

En el contexto de la pintura, destaca un curioso cuadro de Julio Romero de Torres, *Canto de amor* (1905). En primer término, dos personajes caminan abrazados por un espeso bosque. La figura masculina, vestida de azul y con su rostro en penumbra, inclina la cabeza leyendo un pergamino. La mujer, por su parte, viste de blanco y, como en casos anteriores, la luz incide directamente sobre ella, resaltando su piel y su vestido. Sobre ellos, un espíritu femenino se inclina con una corona dorada en su mano, tal vez para bendecir la unión de los dos enamorados. Sin embargo, la supuesta masculinidad de la figura del fondo no queda del todo clara, pues, además, viste de azul, color que, como ya se ha visto, forma, combinado con el blanco, un símbolo inequívoco de virginidad, y el bosque, a pesar de estar bañado por el sol, que sirve como fuente de luz principal a la escena, confiere a la obra un cierto aire tétrico y misterioso. Lo que sí resulta inequívoco, es la acción benevolente del espíritu, tal vez un símbolo del sublime amor que une a ambos personajes.

²²¹*Ibidem*, p. 68.

²²²Edgar Allan Poe, *Cuentos macabros*, op. cit., p. 153.



Fig. 18. Julio Romero de Torres, *Canto de amor*, 1905.

Pero no siempre el espíritu de la joven muerta prematuramente volvía para perpetuar un amor o consolar a un individuo afligido. Los espíritus, y más los de las mujeres jóvenes, podían ser también sumamente letales y vengativos, tal y como ocurre en el cuento “Alma Loca”, de nuevo de Ángeles Vicente.

Comienza la historia con el discurso de un espíritu que narra cómo murió y cómo padece los rigores de la vida inmortal, pues se aparta de las demás almas, que se burlan de él. Este monólogo le es relatado a la protagonista en sueños, hecho que le ocurre desde hace tiempo. Esa alma loca ha encontrado a la narradora para pedirle que hipnotice a su marido y lo induzca al suicidio; de esa forma, ambos espíritus estarán juntos eternamente en el Más Allá, y el viudo no tendrá que recurrir al amor de otras mujeres. La protagonista se niega, y el alma de la mujer muerta se dedica a torturarla sistemáticamente, no dejándola dormir. A causa de esto, la narradora decide permanecer despierta alterando su conducta y hábitos, y adoptando comportamientos “poco femeninos”, como permanecer en los cafés hasta altas horas de la madrugada, o debatir sobre política. La familia de la protagonista la toma por loca, y la interna, engañada, en una residencia que resulta ser un manicomio. En este punto, Ángeles Vicente introduce, a modo de pensamientos del personaje, una digresión espiritista, donde se pregunta si

la locura no será, en realidad, un estado de posesión de cuerpos frágiles por almas perdidas o de personas fallecidas prematuramente. A pesar de todo, la tortura del alma loca no cesa, y la sensible protagonista se rinde, accediendo a sus deseos. Al final del relato, el marido de Alma Loca es hipnotizado, pero la narradora no tiene tiempo para inducirlo al suicidio. Éste tiene una visión extrasensorial, en la que ve al espíritu de su difunta esposa, y se bate con ella, venciendo finalmente y logrando que tanto él como la protagonista puedan vivir en paz.

De nuevo, la narración en primera persona de un personaje sin nombre propicia la intriga, en pasajes como el final del relato, puesto que el lector no asiste directamente a la batalla entre Mario y Alma Loca, sino que observa, desde la perspectiva de la protagonista, una angustiada escena: “quedé petrificada mientras él se retorció de nuevo, las contracciones era más violentas, sus ojos se hundían más y más, y sus dientes parecía que se hacían añicos. No sé si estuvo en aquel estado horas, minutos, o segundos, porque para mí fueron siglos”²²³.

Por otra parte, Ángeles Vicente introduce una suerte de crítica social haciendo hablar directamente al espíritu, que narra en su historia que “yo nací en el seno de una familia bien acomodada”²²⁴, de la que recibió “esa frívola educación que reciben las señoritas en España”²²⁵, a tenor de lo cual, la difunta “no tenía afición por nada [...], mi actividad, ociosa, necesitaba gastare en algo”²²⁶. La mujer cae entonces en los celos enfermizos, que, como ya se ha visto con anterioridad, eran causa de locura y muerte que, en este caso, no llega como cabría esperar, es decir, como un autosacrificio de la esposa, sino como un hecho involuntario: “un parto me ocasionó la muerte”²²⁷. Más adelante, la crítica continúa con las chocantes conductas de la protagonista: “las salidas de noche, los disparates que hablaba con el afán de discutir, no acostarme, y tantas extravagancias que cometía, llevaron a la convicción de mi familia y de mis amigos de que había perdido el juicio”²²⁸.

En otro orden de cosas, la inspiración de los cuentos de Baroja en la narrativa de Edgar Allan Poe ha sido ya ampliamente estudiada por Ana Casas y Miguel Ángel García de Juan²²⁹. El caso del escritor vasco resulta sumamente especial, pues, aunque “no es de extrañar que los modernistas, partiendo de la realidad del espiritismo, buscaran en él una vía por donde aventurarse en la sombra y en los enigmas que se les proponían como materia para sus

²²³ Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, op. cit., p. 17.

²²⁴ *Ibidem*, p. 9.

²²⁵ *Ibidem*, p. 9.

²²⁶ *Ibidem*, p. 9.

²²⁷ *Ibidem*, p. 9.

²²⁸ *Ibidem*, p. 12.

²²⁹ Miguel Ángel García de Juan, *Los cuentos de Pío Baroja: creación, recepción y discurso*, Madrid, Pliegos, 1997; y Ana Casas, “El cuento modernista español y lo fantástico”, en M^a Luisa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica (Primer congreso Internacional sobre literatura fantástica y ciencia ficción celebrado en la Universidad Carlos III, entre el 6 y el 9 de mayo de 2008)*, Madrid, Universidad Carlos III, 2009, pp. 358- 378.

experiencias poéticas”²³⁰, Baroja, que siempre había sido visto como “imagen del escepticismo”²³¹, a pesar de todo “cedió a la utilización de motivos relacionados con el espiritismo”²³², como ocurre en su cuento “Médium”, publicado en *Vidas sombrías* en 1900.

En este cuento, un hombre relata una experiencia paranormal que tuvo de niño, a raíz de la cual es perseguido por un espíritu que lo atormenta y enloquece, por lo que, se supone, está internado en una institución mental. La extensión del cuento de Baroja es breve comparada, por ejemplo, con el de Ángeles Vicente, aunque su estructura resulta mucho más clásica en lo que a literatura fantástica y de terror se refiere. Para empezar, en ambos relatos se emplea el uso de la primera persona, rasgo que, como ya se ha dicho, es típico del estilo de Poe. Es por esto que los hechos serán presentados desde el punto de vista de los protagonistas. Baroja recurre a la divagación y la incongruencia para hacer entender al lector, sin dejarlo del todo claro, que su personaje está loco, ya desde el principio de la historia: “soy un hombre intranquilo, nervioso, muy nervioso; pero no estoy loco, como dicen los médicos que me han reconocido”²³³.

A partir de aquí, el supuesto loco analiza los síntomas de su enfermedad, concluyendo que “hay un espíritu que vibra dentro de mi alma”²³⁴, al comenzar su historia, el protagonista parece dar un salto temporal, que resulta incongruente y alberga una doble sorpresa para el lector: “Es hermosa la infancia, ¿verdad? Para mí, el tiempo más horroroso de la vida”²³⁵. De niño, el protagonista tuvo un amigo con una familia extraña, compuesta por su madre y su hermana, que desde el principio tiene “una sonrisa tan rara... tan rara”²³⁶. Al poco tiempo, Román, el amigo del protagonista, cae enfermo y asegura, aterrorizado, que su hermana Ángeles es capaz de mover objetos con la mente. Los niños deciden hacer una especie de caza de la bruja que está matando a Román; pero todo resulta infructuoso. Atemorizados, dan un paso más protegiendo la habitación con amuletos mágicos propios de la superstición popular, como una herradura o un pentagrama. Todo resulta inútil, y la salud de Román sigue empeorando.

La trama da un nuevo giro cuando Baroja inserta, en un tema terrorífico basado en lo popular, un elemento moderno como la cámara fotográfica. La familia de Román le pide al pequeño protagonista que les haga una fotografía, y éste hace dos, para cerciorarse. Cuando ambos amigos suben a la terraza para revelar las fotos, observan una mancha oscura, que no es otra cosa que un espíritu inclinado sobre Ángeles, y que, además, parece susurrarle algo al oído. Algo que la hace sonreír de aquella forma enigmática. Así pues, se ha pasado de un cuento de

²³⁰Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 139.

²³¹*Ibidem*, p. 152.

²³²*Ibidem*, p. 152.

²³³Pío Baroja, *Cuentos*, op. cit., p. 19.

²³⁴*Ibidem*, p. 19.

²³⁵*Ibidem*, p. 19.

²³⁶*Ibidem*, p. 21.

locos, a una historia de terror sobrenatural de dos niños contra una bruja, hasta llegar a la conclusión de que están siendo atacados por un espíritu veleidoso, en connivencia con una joven médium. El protagonista escapa de la casa, pero el alma de Ángeles le persigue, pudiendo él verla reflejada en un espejo. Finalmente, Baroja opta por la estructura circular, pues, repentinamente, el personaje principal vuelve a su anterior defensa: “¿Quién ha dicho que estoy loco? ¡Miente!”²³⁷, culminando el relato sin haber aclarado nada más y dejando al lector en la incertidumbre.

Baroja no aclara los posibles motivos o relación que su fantasma tiene con la hermana de Román, aunque deja caer que “sobre la cabeza de Ángeles se veía una sombra blanca de mujer de facciones parecidas a las suyas”²³⁸. ¿Se trata del espíritu de algún familiar? ¿O es que la propia Ángeles es capaz de desdoblar su cuerpo, siendo, al fin y al cabo, una especie de poderosa hechicera? La respuesta de Gullón a este respecto resulta sumamente elocuente: “espíritu, doble, ectoplasma, cuerpo astral..., según el lector prefiera verlo”²³⁹.

Cabe precisar en este momento un curioso paralelismo entre los dos relatos. En ambos casos, se utiliza el recurso del sueño en relación con la locura. Declara el protagonista de “Médium” que “los locos no duermen, y yo duermo”²⁴⁰. Cuando la protagonista de “Alma loca” es internada, la causa de sus males viene por el hecho de que el espíritu no la deja dormir. Cuando, por fin, accede a las presiones de Alma Loca, la narradora consigue dormir -precisa Ángeles Vicente- unas trece horas. El médico se muestra contento y satisfecho (“¡Hoy sí que hemos dormido!”²⁴¹), y decide darle el alta.

Esta obsesión con el sueño no resulta, en modo alguno, baladí. Por un lado, el tema era recurrente dentro de la literatura finisecular, pues el sueño se consideraba una especie de estado de trance en el cual los personajes podían entrar en contacto con otras dimensiones o, incluso, otras épocas. Théophile Gautier, en su cuento “La muerta enamorada”, relata el contacto de Romualdo con Clarimonda a través del sueño, llegando éste a vivir otra vida paralela, que no es capaz de distinguir de la vida real. En “Arria Marcella”, el mismo Gautier presentará también a un protagonista fascinado con el molde de un seno femenino hallado en Pompeya, que hará que se enamore de su dueña, una joven romana, con quien entra en contacto mientras duerme. Sobre este aspecto, señala Ángela Ena que “[el sueño] llega a convertirse en momento de horror que los personajes temen y donde surgen [...] las visiones, el delirio, la alucinación [...] y la pesadilla”²⁴².

²³⁷*Ibidem*, p. 23.

²³⁸Pío Baroja, *Cuentos*, op. cit., pp. 22, 23.

²³⁹Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 152.

²⁴⁰Pío Baroja, *Cuentos*, op. cit., p. 23.

²⁴¹Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, op. cit., p. 15.

²⁴²Ángela Ena Bordonada, “Prólogo” a Ángeles Vicente, *Sombras. Cuentos psíquicos*, op. cit., p. XLIX.

Es decir, en palabras de Ricardo Gullón, “después de Freud, nadie niega que en el sueño y en la fantasía se realiza lo que la realidad niega”²⁴³.



Fig. 19. Georges Frederick Watts, *Endymion*, 1903.

Por otro lado, era frecuente en el novedoso cuento modernista introducir datos científicos o médicos. El propio Baroja, como médico, conocía los entresijos de las enfermedades mentales, y Ángeles Vicente, por su parte, ya había transitado por el terreno de la ciencia ficción en otros cuentos, como “Los buitres”²⁴⁴. Durante los siglos XIX y XX existieron las llamadas “curas de sueño”, que eran “terapias de sueño prolongado” que “consistían en la inducción de un estado de narcolepsia continua durante más de 20h diarias y 2 semanas consecutivas”²⁴⁵; y se consideraban “los únicos tratamientos de cierta eficacia terapéutica disponibles en esa época para el abordaje de los trastornos psiquiátricos agudos”²⁴⁶, como la psicopatía y los trastornos maníacos.

Así pues, los cuentos de Baroja y Vicente muestran un buen ejemplo de modernidad, captando el punto de vista racional que la sociedad positivista daba a los fenómenos paranormales: dos personajes nerviosos, con cambios de humor extremos, que se comportan de manera extraña y no duermen, no podían ser otra cosa que psicópatas o maníacos. Es por este motivo que los dos son trasladados a manicomios y evaluados por médicos. Además, este dato implica que la locura no era tan solo un recurso literario más, sino que, en este caso, la influencia de los avances científicos propiciaba la búsqueda de un mayor realismo, que contrasta con las

²⁴³Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, op. cit., p. 185.

²⁴⁴Véase Ángeles Vicente, *Los buitres*, edición, prólogo y notas de Ángela Ena Bordonada, Madrid, Lengua de trapo, 2005.

²⁴⁵F. López-Muñoz, C. Alamo, R. Ucha-Udabe y E. Cuenca, “El papel histórico de los barbitúricos en las “curas de sueño” de los trastornos psicóticos y maníacos”, en *Psiquiatría biológica*, Vol. 11, n.º. 06, 2004, p. 56.

²⁴⁶*Ibidem*, p. 56.

anteriores historias de terror o intriga. Ángeles Vicente, por su parte, se desmarcará de este recurso científico introduciendo el discurso feminista antes descrito, pues las actitudes de su personaje no tienen nada que ver con lo que se esperaba de una joven señorita acomodada de principios del siglo XX.

Ángeles Vicente, por tanto, no duda en mezclar diversos elementos de muy diferentes influencias en sus relatos, en los cuales los rasgos modernos van aparejados a una fuerte visión femenina de la sociedad de su tiempo. Baroja, por el contrario, presenta un relato clásico de terror, brillantemente construido, aunque con pretensiones distintas a las de la escritora. En “Alma loca”, se puede llegar a comprender el comportamiento egoísta del espíritu, fruto de una mala educación y de una disposición social injusta, sobre todo con respecto a las mujeres de clase alta, aunque no se justifica. La mujer, en parte víctima de su entorno social, ha caído en la autodestrucción, intentando, con malas artes, destruir a los demás, y por ello es vencida y castigada. En “Médium”, por el contrario, el espíritu femenino es, simplemente, malvado, y sigue atormentando al protagonista de la historia con el paso de los años, venciendo a su víctima, que vive incomprendida por una sociedad insensibilizada.

Por lo tanto, el uso del espiritismo como tema dentro de la literatura finisecular resultó sumamente fecundo, dando lugar a una nueva variante en la que la ‘bella muerta’ tomaba la palabra y actuaba, normalmente por medio de estados alterados de la mente, como símbolo de un amor idealizado o como símbolo de la destrucción y la venganza.



Fig. 20. George Frederic Watts, *La Muerte coronando a la Inocencia*, 1887.

4. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, he tratado de demostrar la presencia e importancia que el tema de la ‘bella muerta’ tuvo en la narrativa breve y la pintura finiseculares. Por medio de los ejemplos aquí expuestos, se puede llegar, pues, a las siguientes conclusiones:

En primer lugar, el tema de la ‘bella muerta’ nace de una nueva concepción estética de lo bello, que busca unificar los conceptos de lo horrible y lo sublime para expresar la realidad y la belleza, presente en autores como Goethe, Keats, o Shelley, en el primer romanticismo europeo. Estos escritores superarán la dicotomía entre las figuras de la ‘mujer-ángel’ y la ‘mujer-demonio’ románticas por medio de la estética de lo feo o degenerado, añadiendo a sus personajes femeninos un halo de idealidad asociado a lo horrendo.

Asimismo, esta idea de la belleza degradada entronca directamente con la de la ‘mujer-ángel’ del romanticismo, puesto que la mujer muerta posee los atributos de pureza ideales para ser considerada como musa trascendente. A ella se añadirá la experiencia del horror y la degeneración por parte de los escritores de la segunda mitad del siglo XIX, que situarán a la ‘bella muerta’ como símbolo de la fascinación y el misterio de la vida. El modelo será, además, la base de la mujer frágil elegida como musa por los prerrafaelitas, que gracias a la influencia de Dante Gabriel Rossetti, pasará a identificarse con la idea de misterio, más propia de la *femme fatale* finisecular.

Por otra parte, el tema se desarrolla en España ya desde los comienzos del movimiento romántico, como recurso estético que refleja la frustración de los personajes rebeldes, como en el caso de Cadalso, o que simboliza las grandes frustraciones humanas como personaje simbólico y titánico, como en el caso de Espronceda. Éste último dará a la ‘bella muerta’ la capacidad de “actante romántico” en *El estudiante de Salamanca*, convirtiendo a su heroína en una de las primeras expresiones de la ‘bella muerta’ como personaje de peso dentro de la trama, además de como referente estético de artistas españoles posteriores.

En lo referente a las artes plásticas, los artistas decimonónicos españoles continuarán una línea técnica dentro del romanticismo historicista, presentando la figura de la ‘bella muerta’ amparada en motivos históricos, literarios o mitológicos. Algunos de sus temas, sin embargo, se expresan al mismo tiempo que en la obra de los artistas europeos, como en el caso de Ofelia.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la *Nymphe macabre* representa, junto a la mujer frágil, el paradigma de la belleza degradada. En España, Gustavo Adolfo Bécquer sentará las bases de la belleza etérea e incluirá a la mujer como elemento artístico clave para entender el arte y la poesía. Asimismo, utilizará el motivo de la mujer idealizada tanto en personajes

positivos como destructivos, llevando sus ideas estéticas de la poesía a la prosa gracias al lirismo de sus leyendas. El modelo de musa intangible becqueriana llegará hasta el fin de siglo.

El modernismo utilizará y explotará el tema, que salta de la poesía y la pintura hasta la narrativa, auspiciada por la renovación estética del parnasianismo, y luego, del decadentismo, que gracias al simbolismo aparece como reflejo de la sublime unión entre amor y muerte. La perspectiva de la muerte metafórica o de la imagen femenina como representación de la misma, se observa en relatos de diversos autores, como los aquí analizados de Pedro Antonio de Alarcón o Manuel Machado.

La degeneración de la ‘bella muerta’ llevará a los artistas finiseculares a buscar variantes en las que se reflejen todas sus inquietudes, como la mujer niña, la loca, la enferma, la prostituta y la mujer marginal. Todas estas imágenes vienen a reforzar la nueva estética decadente, así como la pulsión erótica surgida de la morbidez de lo grotesco. De esta forma, se observa la supuesta contradicción entre lo puramente bello y lo puramente horrible, que da como resultado la belleza pura buscada por los estetas y artistas del fin de siglo.

La gran influencia del espiritismo y demás teorías ocultistas llevará a un nuevo concepto la imagen de la ‘bella muerta’, al ser representada como un espíritu, después de sufrir el trance de la muerte. Siguiendo esta tendencia, diversos autores optarán por la inclusión de personajes femeninos en sus relatos, inspirados por otra parte en la producción de Edgar Allan Poe, como en el caso de Pío Baroja o Ángeles Vicente.

En este sentido, la mirada de algunas escritoras resulta subversiva dentro del canon finisecular, aportando a la narración elementos paródicos o de crítica social que, unidos a los avances médicos y los recursos del naturalismo o la ciencia ficción, darán un nuevo sentido a la figura de la ‘bella muerta’, al darle el uso de la palabra o el protagonismo de la acción, hecho que, como ocurre en los relatos aquí analizados de Emilia Pardo Bazán o Carmen de Burgos, las distancia de la producción de otros autores masculinos, a la que añaden un novedoso punto de vista.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. Bibliografía primaria

- ALARCÓN, Pedro Antonio de, “La mujer alta”, *La ilustración artística* (1882); en VV.AA, *Cuentos de terror y humor*, ed. de Juan Molina Porras, Madrid, Akal, 2010.
- BAROJA, Pío, “Médium”, “El trasgo”, “Marichu”, “La enamorada del talento” y “Playa de otoño”, en *Vidas sombrías*, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1900; en *Cuentos*, Madrid, Alianza, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal* (1861), ed. bilingüe de Alain Verjat Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2010.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas: cartas ensayos y narraciones* (1869, 1871), Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.
- _____, *Obras completas*, edición y notas de J. Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004.
- BURGOS, Carmen de, *Cuentos de Colombine*, Valencia, Sempere y Cía Editores, 1908.
- CADALSO, José de, *Cartas marruecas / Noches lúgubres* (1790), ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2005.
- ESPRONCEDA, José de, *El estudiante de Salamanca* (1840), ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra, 2003.
- _____, *El estudiante de Salamanca / El Diablo Mundo* (1841), edición prólogo y notas de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1980.
- HOYOS Y VINENT, Antonio, “La argolla”, *La novela semanal* (1923); en Antonio de Hoyos y Vinent y otros, *Cuentos de crimen y locura*, selección y prólogo de Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, Madrid, Clan, 2006.
- MACHADO, Manuel, “Alma Parisián” y “La Nena”, en *El amor y la muerte*, Madrid, Imprenta Helénica, 1913; en Manuel Machado, *Cuentos completos*, edición, prólogo y notas de Rafael Alarcón Sierra, Madrid, Clan, 1999.
- NOGALES, José, “La princesa del caracol”, *Blanco y Negro* (1906); en José Nogales, *El tesoro de los espíritus y otros cuentos fantásticos*, ed. de Amelia García-Valdecasas, Sevilla, Editorial Guadalmena, 1990.
- NOVALIS (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg), *Himnos a la Noche* (1800), ed. bilingüe de José M^a Valverde, Barcelona, Icaria, 1985.

- PARDO BAZÁN, Emilia, “La resucitada”, *El Imparcial* (1908); en Emilia Pardo Bazán, “La resucitada” y otros cuentos inquietantes, Madrid, Bercimuel S. L., 2009.
- POE, Edgar Allan, “Ligeia”, en *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Filadelfia, Lea & Blanchard, 1840; en *Cuentos macabros*, traducción de Julio Cortázar, Zaragoza, Edelvives, 2011.
- VICENTE, Ángeles, *Sombras. Cuentos psíquicos* (1910), edición y prólogo de Ángela Ena Bordonada, Madrid, Lengua de trapo, 2007.

5.2. Bibliografía secundaria

- AA. VV., *El Modernisme. Museu d'Art Modern de Barcelona*, Barcelona, Lunwerg, 1990, 2 vols.
- AA. VV., *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, París, Musée d'Orsay, 2012.
- ALBADALEJO, Tomás, Francisco Javier Blasco y Ricardo de la Fuente, *El Modernismo. Renovación de los lenguajes poéticos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.
- ALLEGRA, Giovani, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Encuentro, 1986.
- AZAM, Gilbert, *El modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- BELLO VÁZQUEZ, Félix, *Gustavo Adolfo Bécquer: precursor del simbolismo en España*, Madrid, Fundamentos, 2005.
- BELTRÁN, Luis, “Realismo y Modernismo”, conferencia pronunciada en *En los márgenes de la realidad. II Seminario del grupo de investigación UCM Temas y géneros de la literatura española en la Edad de Plata (grupo de investigación TEGEP)*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 17 y 18 de noviembre de 2011 (en prensa).
- BIRCHALL, Heather, *Prerrafaelitas*, Colonia, Taschen, 2010.
- BLANC, Mario A., *Las Rimas de Bécquer: su modernidad*, Madrid, Pliegos, 1997.
- BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2010.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Paisajes de Luz y Muerte. La pintura española del 98*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- _____, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1890- 1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, Alianza, 1990.

- CAMACHO, Jorge Luis, “El cirujano y la enferma: la representación de la mujer en la literatura modernista”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2001/ 2002, Vol. XXVI, nº 1-2, pp. 351- 360.
- CARDWELL, Richard y B. MCGUIRK (eds.), *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, University of Colorado, 1993.
- CARR, Raymond, *Visiones del fin de siglo*, Madrid, Taurus, 1999.
- CASAS, Ana, “El cuento modernista español y lo fantástico”, en López Pellisa, M^a Luisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica (Primer Congreso Internacional sobre literatura fantástica y ciencia ficción celebrado en la Universidad Carlos III, entre el 6 y el 9 de mayo de 2008)*, Madrid, Univ. Carlos III, 2009, pp. 358- 378.
- CELMA, M^a Pilar, *La pluma ante el espejo (Visión autocrítica del ‘fin de siglo’: 1888-1907)*, Universidad de Salamanca, 1989.
- CEREZO GALÁN, Pedro, *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva/ Universidad de Granada, 2003.
- CLÚA GINÉS, Isabel, “La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo”, en *Frenia*, Vol. IX, 2009, pp. 33- 51.
- _____, “Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán”, en *Cuadernos de investigación filológica (CIF)*, Vol. 26, 2000, pp. 125- 135.
- CORREA, Amelina, “Prólogo” a Amalia Domingo Soler, *Cuentos espiritistas*, selección, prólogo y edición de Amelina Correa, Madrid, Clan, 2002.
- CRUZ CASADO, Antonio, «El cuento fantástico en España (1900-1936). (Notas de lectura)», *Anthropos*, núm. 154-155, 1994, pp. 24-31.
- D’ANGELO, Paolo, *La estética del Romanticismo*, Madrid, Visor, 1999.
- DÍAZ NAVARRO, E. y José Ramón GONZÁLEZ, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.
- DÍEZ TABOADA, M^a Paz, *La elegía romántica española*. Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1977.
- DIJKSTRA, Bram, *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.
- ENA BORDONADA, Ángela, “Jaque al ‘ángel del hogar’. Escritoras en busca de la nueva mujer en el siglo XX”, en M^a José Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la*

- transgresión de código en la literatura española, escritura, lectura, textos (1001-2000): Segunda Reunión Científica Internacional*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp.89-112.
- _____, “El cuento español en la Edad de Plata”, en Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (dir.), *Antología de cuentos cosmopolitas (1900-1936)*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2010, pp. 21-27.
- _____, “Las letras en el Madrid de 1898”, en VV.AA., *Madrid. 1898*, Ayuntamiento de Madrid, 1998, pp. 65-79.
- _____, “Locura, hipnosis y espiritismo: los cuentos de Ángeles Vicente”, en *En los márgenes de la realidad. II Seminario del grupo de investigación UCM Temas y géneros de la literatura española en la Edad de Plata (grupo de investigación TEGEP)*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 17 y 18 de noviembre de 2011 (en prensa).
- _____, “Prólogo” a Ángeles Vicente, *Los buitres*, edición de Ángela Ena Bordonada, Madrid, Lengua de trapo, 2005.
- _____, *Valle y la religión*, Ediciones del Orto, 2006.
- EZAMA, Ángeles, “Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1866 y 1910”, en *Anthropos*, núms. 154-155, 1994, pp. 77-82.
- FERRI COLL, José M^a, “Musa enferma: la melancolía en la poesía española de fin de Siglo”, en *Frenia*, Vol. IX, 2009, pp. 53- 69.
- FOX, Inman, *La crisis intelectual de fin de siglo*, Madrid, Edicusa, 1976.
- GARCÍA DE JUAN, Miguel Ángel, *Los cuentos de Pío Baroja: creación, recepción y discurso*. Madrid. Pliegos, 1997.
- GARLITZ, Virginia M., “Valle-Inclán y el ocultismo: la conexión gallega” en Tomás Albadalejo, Javier Blasco y Ricardo Lafuente (eds.), *El Modernismo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 63-80.
- GARZA, Efraín Erasmo, *Las leyendas de Bécquer y su aproximación al simbolismo francés*, Lewiston, Edwin Meller Press, 2006.
- GÓMEZ-FERRER, Guadalupe, “Las limitaciones del Liberalismo en España: El ángel del hogar”, en Pablo Fernández Alvadalejo y Margarita Ortega López (eds.), *Antiguo régimen y liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*, Vol. VIII, Madrid, Alianza, 1995, pp. 515-532.
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza, 1990.
- HINTERHÄUSER, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1998.
- JIMÉNEZ, José Olivio (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979.

- KRONIK, John W., “Influencias francesas en la génesis del Modernismo: Parnaso y simbolismo”, en Guillermo Carnero Arbat (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Modernismo español e hispanoamericano* (Córdoba, octubre de 1985), Diputación Provincial de Córdoba, 1987. pp. 35-52.
- LITVAK, Lily, “Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX”, en *Anthropos*, núms. 154-155, 1994, pp. 83-88.
- _____, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX. 1880-1913*, Madrid, Taurus, 1986.
- _____, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch. 1979.
- _____, *España 1900. Modernismo, anarquismo y Fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María (ed.), *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008.
- LÓPEZ MUÑOZ, F.; ÁLAMO, C.; UCHAUDABE, R. y CUENCA, E., “El papel histórico de los barbitúricos en las “curas de sueño” de los trastornos psicóticos y maníacos”, en *Psiquiatría biológica*, Vol. 11, nº 6, 2004, pp. 56- 67.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (ed.), *Simbolismo y modernismo*, en *Anales de Literatura Española*, núm. 15, 2002 (serie monográfica, núm. 5).
- _____, “Peculiaridades del simbolismo en España”, en M. A. Lozano Marco (ed.), *El simbolismo literario en España*, Universidad de Alicante, 2006, pp. 9-33.
- _____, *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España 1898-1930*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.
- MARRAST, Robert, *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1980.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M^a (ed.), *Antología del cuento español 1900- 1939*, Madrid, Castalia, 1994.
- _____, *Modernismo y modernidad*, ed. de Javier Blasco Pascual, *Ínsula*, 485-486 y 487 (1998).
- NAVAS LÓPEZ, Félix y Eduardo SORIANO PALOMO (eds.), *Cuentos modernistas*, Madrid, Castalia, 2004.
- PAN- MONTOJO, Juan (ed.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza, 1998.
- PAZ, Alfredo de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas ideologías*, Madrid, Alianza, 2003.
- PEDRAZA, Pilar, *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar, 2004.

- _____, *La Bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera...)*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- PHILLIPS, Allen, “Parnasianismo, modernismo y tradicionalismo”, en *La Torre*, 10 (1989), pp. 259-279.
- POLT, John H. R., “Espronceda’s *Canto a Teresa* in its context”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. URL Oficial:
http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p278/24627263323039164754491/p0000001.htm#I_1_ Fecha de consulta: 1-12-2011.
- PAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El acantilado, 1999.
- PULEO, Alicia H., “Mujer, sexualidad y mal en la filosofía contemporánea”, en *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 14, 1997, pp. 167- 174.
- REGUEIRO, Begoña, “La noche como transfiguración en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, Edgar Allan Poe y E. T. A. Hoffmann” (en prensa).
- _____, *La poética del Segundo Romanticismo español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa M^a, *Femenino Fin de siglo. La seducción de la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego, “El miedo a la mujer: arte, sexualidad y fin de siglo”, en *Daimon. Revista de Filosofía*, nº 14, 1997, pp. 155- 166.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, “Sobre pájaros proterbos”, en *En los márgenes de la realidad. II Seminario del grupo de investigación UCM Temas y géneros de la literatura española en la Edad de Plata (grupo de investigación TEGEP)*, celebrado en la Universidad Complutense de Madrid el 17 y 18 de noviembre de 2011 (en prensa).
- _____, *Una relectura del “Fin de Siglo” en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*, Bern, Peter Lang, 1998.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña, *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*, Valencia, Institución Alfons el Magnànim, 2004.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, “La Danza de la Muerte, revisitada: contexto y recreación en ‘La sirena negra’ de Pardo Bazán”, en *Revista de Poética Medieval*, 21, 2008, pp. 57-84.
- SEBOLD, Russel P., “Las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda”, en Leonardo Romero Tobar (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 255-273.

- SILVER, Philip W., *Ruina y restitución: reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996.
- TOLLINCHI, Esteban, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura en el siglo XIX, Vol. I*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1989.
- TREUHERZ, Julian, *Dante Gabriel Rossetti*, London, Thames & Hudson, 2003.
- VILLENA, Luis Antonio de, *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2001.
- VISEO Orden, Isabel, “Lectura conjunta de *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda: Algunos aspectos de la lengua poética”, en *Organizaciones textuales: (textos hispánicos): actas del III Simposio del Séminaire d’études littéraires de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, 1981, pp. 127-136.
- VVAA, *Cien años de cuentos (1898- 1998). Antología del cuento español en castellano*, selección y prólogo, José M^a Merino, Madrid, Alfaguara, 1999.
- VVAA, *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Madrid, Taschen, 2010.
- WOLF, Norbert, *Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2009.

5.3. Índice de ilustraciones

- Figura 1, p. 11.- Norbert Wolf, *Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2009, p. 8.
- Figura 2, p. 16.- Heather Birchall, *Prerrafaelitas*, Madrid, Taschen, 2010, p. 72.
- Figura 3, p. 17.- Heather Birchall, *Prerrafaelitas*, Madrid, Taschen, 2010, p. 38.
- Figura 4, p. 28.-Rafael Montesinos, *Bécquer. Biografía e imagen*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 195.
- Figura 5. p. 30.- Francisco Calvo Serraller, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1890-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*, Madrid, Alianza, 1990, p. 51.
- Figura 6. p. 31.- Mercedes González de Sande (ed.), *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*, Sevilla, Arcibel Editores S. L., 2010, p. 654.
- Figura 7. p. 37.- Fátima Crisol Martínez (coord.), *Fortuny en Granada. Familiares, amigos y seguidores*, catálogo de exposición, Granada, La Gráfica, S.C. And., 1999, p. 40.
- Figura 8. p. 39.- *De la pintura de la historia a la crónica social en los fondos de la diputación de Córdoba*, catálogo de exposición, Córdoba, Fundación provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2003, p. 51.
- Figura 9. p. 40.- Mercedes Valverde Candil y Ana María Piriz Salgado (dir. y coord.), *Catálogo del Museo Julio Romero de Torres*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1989, p. 53.

- Figura 10. p. 44.- Cristina Mendoza y Mercè Doñate (dirs.), *Ramón Casas. El pintor del Modernismo*, catálogo de exposición, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001, p. 147.
- Figura 11. p. 45.- *López mezquita. De granada a Nueva York. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita*, catálogo de exposición, Madrid, Ruzafa Show Editores, 2008, p. 9.
- Figura 12. p. 47.- Norbert Wolf, *Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2009, p. 51.
- Figura 13. p. 48.- Norbert Wolf, *Simbolismo*, Madrid, Taschen, 2009, p. 50.
- Figura 14. p. 50.- Cristina Mendoza y Mercè Doñate (dirs.), *Ramón Casas. El pintor del Modernismo*, catálogo de exposición, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001, p. 141.
- Figura 15. p. 51.- Heather Birchall, *Prerrafaelitas*, Madrid, Taschen, 2010, p. 95.
- Figura 16. p. 53.- Cristina Mendoza y Mercè Doñate (dirs.), *Ramón Casas. El pintor del Modernismo*, catálogo de exposición, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2001, p. 137.
- Figura 17. p. 57.- Catálogo oficial del Museu Nacional d'Art de Catalunya.
URL:<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=77232a09bb5edafd773425ff8a513c4fcdd8c8bd369b90d3c6670eca7f7aaaa5?inventoryNumber=000360-C> Fecha de consulta: 29-01-2012.
- Figura 18. p. 67. *Catálogo de obra plástica. Fondo artístico del Círculo de la amistad*, Córdoba, Liceo artístico y literario, 1978, p. 15.
- Figura 19. p. 71.- Catálogo oficial de la Watts Galery. URL:
<http://wattsgallery.adlibsoft.com/detail.aspx?parentpreref=> Fecha de consulta: 30-01-2012.
- Figura 20. p. 72.- Gilbert K. Chesterton, *G. F. Watts*, traducción de Aurora Rice Darqui, Salamanca, Ediciones Espuela de Plata, 2008, p. 125.